DECORAZIONE E INDUSTRIE ARTISTICHE CON UNA INTRODUZIONE...

Alfredo Melani

MANUALI HOEPLI

DECORAZIONE
E
INDUSTRIE ARTISTICHE

CON UNA INTRODUZIONE
sul presente e l'avvenire dell'industrie artistiche nazionali

E ALCUNE CONSIDERAZIONI RIGUARDANTI
LA DECORAZIONE E L'ADDOBBO DI UNA ABITAZIONE PRIVATA

DELL'ARCHITETTO
ALFREDO MELANI
Prof. alla Scuola sup. d'Arte applicata all'Industria in Milano.

VOLUME I.
ANTICHITA' E MEDIOEVO.

CON 48 INCISIONI.

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAJO DELLA REAL CASA
MILANO
NAPOLI PISA
1888

INDICE DEL TESTO

PARTE PRIMA.

L'Antichità.

PARTE SECONDA.

Il Medioevo.

INDICE DELLE INCISIONI

Il presente Manuale può rivolgersi, credo, a tutti quelli cui piaccia avere una idea della *Decorazione* e delle *Industrie artistiche* antiche, medieve e moderne, sia dal punto di vista storico e artistico, sia da quello pratico.

I primi vi troveranno, ordinate con qualche cura, buon numero di notizie sparse in cento volumi diversi. I secondi, tenendo dietro alla trasformazione subita, sopratutto dalle industrie artistiche nei secoli della storia, e vedendo che il loro sviluppo fu sempre intimamente unito ai costumi, agli usi, alle idee delle generazioni, le quali via via si sono succedute, vi dedurranno facilmente, spero, quali *dovrebber essere* i principi destinati a presiedere la fabbricazione degli oggetti contemporanei d'industria artistica.

Questa volta non ho fatto precedere a ogni volumetto una bibliografia come nei miei manuali di *Architettura*, *Scultura* e *Pittura*, ma sotto ogni paragrafo del presente Manuale ho fatto stampare

delle note di libri riguardanti, volta volta, la letteratura dell'argomento da me trattato. [1] Se però, per via, nello svolgimento di un paragrafo, ho avuto occasione di citare parecchi autori e parecchie opere non ho fatto stampare la bibliografia a quel modo che l'ho fatto nel caso contrario.

[1] Ogni libro citato trovasi vendibile alla Libreria di Ulrico Hoepli, Milano.

INTRODUZIONE

Ogni età ha la sua arte la quale corrisponde a certe esigenze sociali assolute che si possono disciplinare, ma cambiare no. Considerando queste esigenze ci vuol poco a capire che l'avvenire dell'arte moderna sta nella decorazione o come potrebbesi dire nell'industria. L'arte decorativa vive oggi, trionferà domani. Il secolo è utilitario e anco nelle creazioni del bello vuol trovarvi l'utile.

Oggigiorno si ama l'arte, ma il nostro amore è platonico: l'architettura è abbandonata a sè stessa, la pittura è viva, promettente, ma infeconda di pensiero; la scultura non vive che a una sola condizione: di non essere monumentale. — Cosa resta? l'arte intima, l'arte che si volge a dare aspetto dilettoso agli oggetti dell'uso, l'arte che ben coltivata oltre a ornare, arricchire il paese, può contentare persone di gusto e economisti.

Il pubblico è assolutamente e benevolmente inclinato a quest'arte. La casa è, per così dire, il simbolo della civiltà moderna, come della antica il tempio, il foro, l'anfiteatro; l'egoismo oggi,

Dio volendo! non è raro onde pensare a sè, alla propria casa è un desiderio, un bisogno universalmente sentito. Se i Greci meno egoisti di noi aveano portici, templi, statue d'ogni maniera, noi abbiamo mobili, stoffe, vasi giapponesi per nostro uso non per uso pubblico.

Dai tempi ora rievocati quanto cammino! Le macchine hanno ucciso l'arte, dicono. La collana d'oro, il fermaglio che prima escivano dalle mani del Cellini ora escono dalle officine di Parigi, di Londra, di Milano e più forti e a più buon mercato. Quello che prima era opera dell'uomo ora è della macchina, che moltiplica all'infinito gli oggetti dell'uso. E il pubblico si è viziato in questa produzione in continuo e aperto contrasto con la più elementari leggi del bello; e invece di un dipinto sceglie un'oleografia, e se vuole un ritratto va dal fotografo che glielo fa in un batter d'occhio e a poca spesa. Ecco come l'artista vive oggi lontano dal pubblico.

Conclusione di tuttociò? Il desiderio o il bisogno entrato nel pubblico di avere la casa ornata di oleografie e del ritratto e di possedere la collana e il fermaglio. Ho già osservato che le esigenze del pubblico se non si possono mutare si possono bensì dirigere, disciplinare. Orbene oggi i vari Stati d'Europa intendono appunto a disciplinare il gusto del pubblico viziato dalle produzioni appariscenti propagate dalla moda che volge al bizzarro, alla stranezza per attirar gente che compra.

Strano un po' a dirsi!

Questo desiderio di avvivare e disciplinare il

gusto del pubblico nell'arte decorativa o applicata all'industria ha ricevuto novo e potente impulso dall'Inghilterra, la nazione meno inclinata all'arte. Ma gli è che l'arte ha mille attrattive per farsi valere; si può più o meno pregiare e capire, ma se si riesce di promuoverne il bisogno la vittoria è sua, perchè il bisogno è mezza legge.

Non è inutile saper come avvenne.

Nel 1851 ebbe luogo a Londra la prima Esposizione Universale; l'Inghilterra vi apparve qual ora, la prima nazione industriale del mondo, ma quella che meno sapeva associare alla industria le bellezze dell'arte: in questo primeggiava la Francia che metteva sul mercato europeo oggetti meno stabili dell'Inghilterra, fabbricati con materie di minor costo e tuttavia li esitava a prezzi più alti. Chiusa l'Esposizione, l'Inghilterra si dette subito a studiare la ragione di questo fatto che portava le sue serie conseguenze economiche e le fu facile persuadersi che derivava da una incompleta organizzazione di scuole professionali di disegno, alle quali bisognava sollecitamente provvedere.

E nel mentre che in Francia le scuole industriali o d'arte applicata all'industria e alla decorazione continuavano a recare benefici inenarrabili allo Stato, l'Inghilterra con uno slancio veramente meraviglioso fondava il Musco d'arte industriale detto di *Kensighton*, diventato in pochi anni dalla sua istituzione la prima raccolta del mondo nel suo genere. Col Museo istituiva una scuola normale, la quale doveva formare gli

insegnanti per le scuole di provincia, che a somiglianza delle francesi doveano essere organizzate in tutto il paese.

I resultati di tuttociò non si fecero attendere lungo tempo. Venuto il 1862 l'Inghilterra si presentava all'Esposizione Universale con 89,481 alunni delle scuole di disegno elementare e saggi così notevoli da destare la più aperta sorpresa anche nei Francesi, i quali si vedevano per tal modo minacciati nel monopolio degli oggetti d'arto ornamentale. E di progresso in progresso l'Inghilterra oggi è arrivata al punto che tutti sanno.

Le altre nazioni, e per dir di due, la Germania e l'Italia, hanno imparato dall'Inghilterra il modo di farsi avanti nel commercio degli oggetti destinati alla decorazione; e la Germania è sulla buona via e ha già fatto assai lungo cammino, tanto che la Francia sempre vigile e accorta se ne mostra impensierita; l'Italia è essa stessa sulla buona via, quanto ai resultati .... vedremo.

Dunque dicevo che il desiderio e il bisogno dell'ornamento si è fatto più vivo oggidì per lo sviluppo delle grandi Fabbriche moderne che si sono sostituite alle piccole a modeste *botteghe* d'una volta; la macchina ha preso il posto, come dicevo, alla mano dell'uomo, e ciò che era opera di un giorno ora è di un minuto; perciò all'abbondanza della produzione si è unito, per naturale conseguenza, il massimo buon mercato e tutto si vende, si volgarizza che è un piacere.

Si dice che quando un bisogno c'è si trovano i mezzi per appagarlo. È vero. Un secolo fa non

si conosceva ancora cos'era il tabacco. Un abile finanziere pensò di accreditarne l'uso pel bene della finanza. Cominciò la Corte, gli altri seguirono per piacenteria; ed ora le popolazioni europee pagano all'anno in ragione di quattro o sei lire a testa questo bisogno inoculato a poco per volta nella gente.

Se dunque il desiderio di ornarsi c'è, devesi ora curare principalmente che il pubblico si diriga verso le cose belle e abbandoni quelle che ne corrompono il gusto. Mi riferisco a quei tali oggetti messi sul mercato da speculatori che si giovano dell'arte come la cortigiana della propria bellezza.

Ma — sicuro — c'è un *ma* in questa come in tutte le cose del mondo. Se l'abbondanza della produzione ha reso possibile l'uso di tanti oggetti, che prima costavano cento volte più d'ora per quanto, senza confronto, degni di considerazione, la stessa abbondanza ha abituato la gente a spender poco, onde per voler trar profitto dei desideri e dei bisogni presenti del pubblico è necessario non alzare o alzare di poco il prezzo della produzione; se no è facile che cessato il buon mercato scompaiano desideri e bisogni.

Qui sta il punto grave della questione.

Perchè insomma: che giova far della rattorica anche in questo? noi siamo diversi dagli antichi, abbiamo altri usi e altri desideri. Anticamente il corredo di una ragazza che andava a marito, per quanto fossero state modeste le sue condizioni economiche, veniva disposto galantemente in una cassa di legno tutta pitture, intarsi, bru-

niture, una rara opera d'arte! oggi di questo si fa a meno francamente, e, credo, un po' anche per ragione di costo. Perchè è ingiusto andar sparlando della indifferenza del nostro pubblico verso le produzioni dell'arte o arte applicata; o se precisamente non è ingiusto, in tanto zelo c'è della esagerazione diciamo. D'altronde come volete che il pubblico abbia delle tenerezze colla arte vostra — parlo d'arte applicata — se di tutto gli offrite fuorchè dell'arte del suo tempo che può comprendere e gustare? — Per culto che sia l'arte del Rinascimento e del Seicento non potrà mai esercitare sul pubblico nostro alcuna influenza e simpatia profonda; nonostante, siamo testardi, e andiamo reuscitando dei morti proprio per uccidere dei vivi.

Còmpito principale di chi si occupa sopratutto d'arte applicata è di interrogare i bisogni e i desideri del pubblico e questi servire. L'arte tutta dovrebbe esser democratica, ma principalmente quella volta a dare aspetto dilettoso agli oggetti dell'uso. Si è oggi aristocratichita più che altro per idiotismo dei nostri artisti, che non sanno far dell'arte applicata senza volgere la mente al banchiere milionario e all'americano arricchito col commercio del petrolio. Allora tant'è non far dell'arte, se arte dev'esser fasto, pompa a totale godimento della gente denarosa. Cosa mi faccio io d'un panchetto tutto lavorato a trafori, a figure in rilievo, a fiori gentili e puntuti, se il suo costo è esorbitante? E qui finisse! Ma c'è il peggio: quel panchetto tutto lavorato a trafori e figure si adatta poco all'uso e si è quasi

costretti a metterlo sotto una campana di cristallo. Figurarsi! A che serve allora? Il mezzo vi è sacrificato al fine. Bella roba!

In questo modo è sacrificato chi compra e chi non può comprare e vien provato che con i denari a tutto si rimedia, fuorchè alla morte e al desiderio di aver dei mobili sodisfacenti in casa.

S'ha a credere forse che questo stato di cose durerà ancora per un pezzo? Mai. Noi dobbiamo riescire, e in breve lasso di tempo, a contemperare l'arte all'industria. È nelle nostre forze. — Diceva l'Aragò, che al di fuori delle matematiche pure, chi pronunzia la parola « impossibile » commette per lo meno un'imprudenza.

Sì; pur troppo la produzione d'arte applicata volge in Italia a questo oggimai: a fabbricare oggetti di troppa spesa e di poco uso. Il suo indirizzo dunque non potrebbe esser peggiore. Bisogna muovergli una guerra fiera e disciplinata. Il gusto, la forma galante debbono trovarsi in tutti gli oggetti di qualsiasi prezzo; così nel panchetto del ricco che vale centinaia di lire, come in quello del buon borghese che ne vale diecine. In Italia non si è ancor capito il contemperamento fra arte e industria. Ne volete una prova?

Domandate di un mobile artistico: vi si offrirà tosto un monumento: se non vi siete spaventato alle sue statue, ai suoi vasi, alle sue infinite ricercatezze, chiedete ancora un mobile d'uso — badate d'uso — e se davanti a tanta vacuità di concetto e di forme non vi sdegnate, date prova, in parola, di una mitezza d'animo esemplare!

È curiosa! Se un mobile si vuole adoperare, bisogna dichiararlo al produttore, perchè se appena appena volete dell'arte bisogna vi sacrifichiate a non servirvi del mobile che quale oggetto di decorazione e null'altro.

Ora ci vuol poco a capire che un mobile non può essere un assieme goffo e sconclusionato rivolto soltanto all'uso, ma neanche un oggetto di eccessivo riguardo che serva d'ornamento e nulla più. Perchè, in fin dei conti, il mobile è oggetto d'uso e di decorazione e, se si condanna quello che mira a corrispondere all'uso soltanto, devesi ragionevolmente condannare anche l'altro che si fa unicamente oggetto di ornamento. Lo scopo di un mobile è doppio; il mobile completo deve assolutamente sodisfare, questo suo doppio scopo di utilità e bellezza.

Un panchetto è fatto per sedersi, se le finezze artistiche no fanno solo un'opera d'arte, nessuno vorrà comprarlo.

È singolare che in un'epoca come la nostra, pratica, positiva al sommo grado, siamvi da segnalare e censurare simili incongruenzo. Eppure i fatti sono fatti ed io ho tutt'altra voglia che di donchisciotteggiare.

Quel che rovina la produzione nazionale in fatto d'arte applicata è quella benedetta imitazione delle cose antiche, la quale più si condanna, più torna a rifiorire in mezzo a noi. È un vizio generale di educazione, al quale bisogna portar rimedio in tutte le maniere. Noi siamo troppo infeudati agli antichi; gli antichi dobbiamo studiarli e non copiarli; la nostra ammirazione

verso l'antichità è la più fiera condanna che ci infliggiamo al cospetto della storia. Noi dobbiamo vivere la vita del nostro tempo, sopratutto allorchè parliamo d'arte applicata, perchè è oggimai ridicolo che una galante signora in cappellino piumato e in *tornure* debba sedersi mettiamo su un sedile archiacuto. Gli stili antichi sono belli e buoni, finchè rimangono espressione d'un ideale che non è più il nostro, la conseguenza di bisogni che ora non hanno più ragione d'essere, di desideri che non appagano più.

Quale è la ragione per cui la produzione francese ha trionfato per tanto tempo? Perchè i Francesi, meno ligi di noi alla tradizione, hanno tentato e tentano forme proprie del nostro tempo, che se talvolta non hanno la eleganza delle forme antiche hanno pertanto l'altissimo pregio di essere espressione di pensieri e sentimenti contemporanei.

L'arte, che non è espressione di pensieri e di sentimenti contemporanei, è un esercizio meccanico senza significato e senza scopo: tant'è allora aver le macchine come mezzi utili di produzione. Del resto anche le macchine fanno quanto il volere dell'uomo impone loro di fare; se l'uomo fa di bei modelli eleganti e gustati, le macchine diffonderanno oggetti che per lo meno non turberanno il gusto della gente che ama vivere fra cose belle.

Insomma gira e rigira si torna sempre qui, si torna sulla necessità di raccomandare l'insegnamento del disegno e una completa indipendenza di esame e di scelta nella gioventù studiosa. Il

disegno dovrebbe essere il nostro carbon fossile, dice il prof. Villari. Il disegno come ha recato benefici inauditi alle industrie artistiche inglesi, francesi e ora tedesche, lo può alle industrie nostre, le quali potrebbero esser preferite a quelle d'altri paesi per la natura degli Italiani supremamente inclinata all'arte. E le scuole si diffondono e i Musei d'industrie artistiche si arricchiscono in questa nostra Italia; ma più che di abbondanza di scuole c'è bisogno appunto di buoni modelli e di esperti insegnanti.[1] Il Castellani a Roma da sè solo fece rifiorire l'industria dell'oreficeria; a Firenze, a Siena per opera di pochi l'intaglio mantiene le grandi tradizioni dell'antichità. Io non so, nè voglio sapere, se di esperti insegnanti noi manchiamo, so che queste

[1] I Musei d'industrie artistiche in Italia sono tre; ora: il primo fondato in Roma nel 1873 per iniziativa del Municipio, il secondo fondato a Milano nel 1877 per opera d'una Società industriale, il terzo fondato a Napoli nel 1880 per volontà di una piccola schiera di cittadini. Anche a Torino vi è un Museo in questo genere fondato dal Governo, ma esso mira a scopo scientifico anzichè artistico industriale benchè vi sia stato aggiunto un corso superiore di ornato. — Oltre questi Musei ve ne sono altri di carattere generale che hanno raccolte d'oggetti d'arte applicata, o di carattere speciale, senza essere veri e propri Musei d'industrie artistiche. V'è il magnifico Museo del Bargello a Firenze, a Venezia il Museo Correr, a Arezzo il Museo civico, a Napoli la Galleria di Capodimonte che accoglie le supellettili preziose come armi antiche, porcellane, cristalli, ornamenti in metallo e simili delle reggie di Napoli, Caserta e altre delle provincie meridionali; a Napoli medesima vi è il Museo civico Gaetano Filangieri (questo peraltro, senza esser detto, è un vero e ricco Museo d'industrie artistiche), a Firenze il Museo degli Arazzi e a Murano la Raccolta di vetri antichi ecc.

scuole ben organizzate, potrebbero divenire efficace mezzo a ristabilire quella corrente di simpatia fra artisti e pubblico, da tanto tempo interrotta e senza della quale le nostre industrie artistiche resteranno quali sono: mezzi di vano allettamento e di nessun beneficio pubblico.

Senonchè in Italia da qualche tempo alla questione che riguarda l'incremento delle industrie artistiche si è rivolto unanime e premuroso l'interesse di governanti, di municipi, di privati, e il resultato economico di tanto interessamento par che cominci a albeggiare davvero sull'orizzonte d'Italia. — Questo rinascimento artistico-industriale va d'altronde in armonia con una legge storica, i cui effetti sono comuni ad ogni nazione. In ogni paese, ha notato il Taine: « la riche invention de l'art a pour précédent l'énergie indomptée daus le champ de l'action. » Ora noi italiani ci troviamo perfettamente in questa condizione. Si voleva l'Italia e s'è avuta; e gli Italiani resi più forti dalla rivoluzione politica che ha fatto l'Italia, hanno dato esempi meravigliosi di energia e di costanza nel campo dell'industria e del commercio, per affermarsi come nazione al cospetto del mondo. Difatti in quest'ultimo ventennio la esportazione italiana raddoppiava, l'industria nazionale, prendeva inaspettato vigore sopratutto nelle provincie settentrionali, mentre i nostri arsenali lanciavano in mare battelli quali il Dandolo e il Duilio.

Dietro questi mirabili segni di forza e di vitalità nazionale il movimento delle arti è sicuro; e sarà un movimento affatto in armonia coi bi-

eogni presenti. Nel Quattrocento i primi segni del Rinascimento italiano apparvero nelle modeste *botteghe* di orefici e di bronzisti, per esser seguiti subito dopo da una fioritura di sculture e di pitture recanti in trionfo pel mondo la parola dell'arte italiana: — nell'epoca attuale il risuascimento artistico avrà origine e sviluppo essenzialmente democratici. [1]

L'arte dell'uso s'impone in un'epoca come questa, in cui le grandi cattedrali della fede non sono più popolate di Santi, ma di manichini a buon mercato.

È ben ricordarlo qui in fondo.

Il popolo italiano — come il perpetuo lamentator di sè stesso della leggenda goethiana — dai tentativi insufficienti dell'oggi vuole assorgere alle gloriose edificazioni dell'avvenire.

---

[1] De consultarsi fruttuosamente su le questione dell'insegnamento dell'arte applicata, ecc. i *Rapports à M. Ed. Turquet, Sous-Secrétaire d'État sur les Musées et les Écoles d'Art industrielle et sur la situation des industrise artistiques en Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie et Russie* par M. M. Vachon. Paris, 1885 e i *Rapporti*, dello stesso sullo stesso argomento, riguardanti la *Suisse et la Prusse Rhénane*, nonchè gli *Annali dell'Industria e Commercio*, 1887, nella *Relazione sull'insegnamento speciale per l'incremento dell'industrie e dei traffici*. Roma, 1887. E gli Allegati al Disegno di legge a proposito di questo medesimo insegnamento stati presentati dai ministri Grimaldi e Magliani alla Camera dei Deputati il 29 nov. 1886. Roma, 1887. E dai libri come questo del David *De l'influence des arts du dessin sur le commerce et la richesse des nations* — seguito all'*Histoire de la peinture au moyen âge*. Paris, 1883, per chi desidera approfondirsi sull'argomento che riguarda l'arte nel rispetto della ricchezza e del commercio dei paesi. Vedi anche: *Dei Musei Industriali*. Notizie e Considerazioni di G. Fornari. Napoli, 1887.

PARTE PRIMA.

L'ANTICHITA'.

CAPITOLO PRIMO.

EGITTO, ASSIRIA, FENICIA.

1. Considerazioni preliminari. — 2. EGITTO: Civiltà egiziana. — 3. L'unità nell'arte egiziana, sua originalità e sua limitata influenza. — 4. Il carattere decorativo considerato sopratutto nella scultura. — 5. La decorazione interna delle costruzioni egiziane. — 6. La decorazione esterna. — 7. Le industrie artistiche egiziane e loro derivazione dall'architettura e dalla scultura. — 8. Vasi e Vetri. — 9. Oreficeria e Gioielleria. — 10. Lavori in legno. — 11. Oggetti di capriccio. — 12. Tessuti e merletti. — 13. L'ornamento egizio nelle sue parti caratteristiche. — 14. La varietà nelle decorazione e nelle industrie artistiche egiziane. — 15. ASSIRIA. Considerazioni generali. — 16. Influenza della Caldea sull'Assiria e la decorazione interna e esterna delle costruzioni assire. — 17. Industrie artistiche assire: vasi, vetri, mobili, stoffe, oggetti d'ornamento personale ecc. — 18. Il tipo dell'ornamento assiro caldeo. — 19. FENICIA. Il carattere del popolo fenicio e sue funzione nello sviluppo dell'arte. — 20. Decorazioni fenicie. — 22. Industrie artistiche.

1. Prima di tutto intendiamoci bene su alcuni punti. Perchè sul frontispizio ho scritto: *Decorazione e Industrie artistiche?* — potevo avere scritto *Arte decorativa?* non era lo stesso, forse meglio? Cosa significa la locuzione: arte decorativa — se non l'arte che ha per oggetto l'ornamento? È vero: ma pure v'ha chi intende di fare una distinzione fra arte decorativa e indu-

strie artistiche o arte applicata all'industria. Così colla prima verrebbesi a designare l'arte che ha lo scopo di ornare le sale nelle loro fioriture pittoriche e scultoriche, colla seconda verrebbesi a dire l'arte che si propone l'abbellimento degli oggetti più comuni dell'uso, come mobili, stoffe, vasellami, ecc. Continuando su questa via dovrebbesi anche condannare la locuzione: arte industriale in favore di quella adoperata da me: industrie artistiche o arte applicata all'industria, intendendo colla prima l'arte davvero industrializzata, v. a. d. *umiliata* dall'industria per dar luogo a quella produzione volgarmente corrente, ideata apposta pei borghesi vanitosi' e idioti; e significando colla seconda l'industria che si *giova* dell'arte per dare aspetto dilettoso alle cose. Ma capisco che usando la locuzione: arte decorativa per designare l'arte che serve all'ornamento, senza distinzione di genere, di materia e di tipo, si potrebbero ragionevolmente abbandonare le altre locuzioni che confondono e nulla più. Comunque sia, l'essenziale sta nello intendersi e io per iscrupolo di coscienza ho adoperato la dicitura *Decorazione e Industrie artistiche* per la distinzione che v'è in pratica fra chi è chiamato a fabbricare un mobile e fra quegli che deve ornare architettonicamente una facciata o dipingere una sala. Ho sentito anche criticare la locuzione: industrie artistiche o arte applicata all'industria, che corrisponda a una distinzione fondata sulla natura delle cose. Difatti, quando l'artista scolpisce una statua o dipinge un quadro, egli intende solo a fare un *bel* lavoro, non si occupa

punto della sua *utilità*. L'opera d'arte ha il suo fine in sè stessa, vale a dire basta a sè; non è così dell'opera classificata tra le industrie artistiche o arti applicate all'industria.

Quando l'ebanista o il vasaio si mettono al lavoro, prima di tutto l'ebanista pensa di fare una sedia comoda, il vasaio un vaso che conservi i liquori e li versi bene. L'aspetto artistico che entrambi han voluto dare alla sedia e al vaso è un abbellimento che ne accresce il valore, senza dubbio, ma non ne cambia il carattere; mobile e vaso si fabbricarono per un uso ben determinato; per essere *utili* prima di tutto. Ecco la differenza.[1]

Senonchè per quanto la distinzione che ho fatto non possa essere, a mio vedere, più razionale, nondimeno riconosco che può dar luogo a una giustissima osservazione. Mi valgo d'un esempio. Prendiamo un vaso del Cellini, o sia pur moderno di un orefice eminente; per il carattere generale della sua forma, per l'uso degli oggetti consimili il vaso dovrà classificarsi fra i prodotti dell'industria dell'orefice; ma ornato come è di figure

[1] Tra gli altri non la intese così recentemente il chiarissimo architetto L. Magne nella sua bella conferenza su *L'art dans l'habitation moderne*. Pratico com'egli vi si dimostra, è strano che non abbia accettato la distinzione e si sia lasciato vincere dal principio alquanto convenzionale e arbitrario che l'arte è arte e ogni opera artistica immaginata dall'uomo e per l'uomo sodisfa necessariamente i *bisogni* dell'uomo. Benissimo. Ma la natura di questi bisogni non è diversa? Cfr. pag. 5. (Parigi, 1887).

eseguita da mano maestra potrebbesi anco designare fra le opere di scultura. Dunque la mia distinzione? Gli è che soltanto le scienze esatte possono venir definite con forme assolute, quando s'entra nel campo vago e ondeggiante della vita, definizioni e classificazioni non possono essere che dei pressi a poco. Aiutano pertanto lo sforico a orientarsi in mezzo la diversità infinita del pensiero, ma egli deve essere il primo a riconoscere la loro insufficienza. Perciò io dò la mia distinzione per quello che vale; come semplice approssimazione, più o meno imperfetta, ma tuttavia comoda e utile.

Altro punto sul quale è necessario una nota. Decorazione, vale a dire, arte decorativa, è tutt'uno, nella mente di certi, o almeno dovrebbe essere: il pittore è pittore; — dicono; e la sua arte, se veramente sentita, non si presta a distinzioni che la teoria può ammettere, ma la pratica non ammette in nessun modo.

Errore grave derivante da vecchie e arbitrarie premesse e che per questo voglio chiarire. Nell'arte puramente decorativa la composizione si riduce a coordinare linee e colori, di guisa che l'osservatore ne possa ricevere il maggior *godimento* estetico. E dico godimento, perocchè l'arte decorativa si volge sopratutto ad appagare gli occhi. Ciò non esclude che possa derivare da un sentimento di grandezza morale e perciò vi abbia qualche parte la sensibilità. — Senonchè la presente condizione entra in modo assai limitato nell'arte decorativa, diversamente la espressione vi verrebbe a sostituire la decorazione; e l'arte

espressiva basata su l'emozione formerebbe tutt'uno coll'arte decorativa: ciò è contro la ragione e il fine diverso delle due arti.

Io, qui, mi propongo di parlare sopratutto dell'arte decorativa architettonica, la quale si vale dei mezzi statici derivanti da principî fissi, immutabili e che, formando un tutto colla costruzione, non ha quel carattere parassitario che assume sovente negli edifici moderni: — arte decorativa, la quale può sembrare sostanzialmente diversa da quella che abbellisce e forma l'addobbo degli edifici e invece non è. Difatti anche la pittura, gli arazzi, i vetri coloriti, tuttociò insomma che costituisce la decorazione *piana* è pur sottoposto a norme razionali; a quelle leggi di costruzione che s'impongono a ogni materia lavorabile. Queste leggi che fanno capo all'architettura sono comuni perciò a ogni specie di decorazione e ad ogni genere d'industrie artistiche — perfino i mobili non possono evitarle — trascurarne qualcuna è lo stesso che condannarsi a produrre opere incomplete. La pietra è sempre pietra e il legno sempre legno, le forme derivanti dalla pietra e dal legno non possono essere che quelle corrispondenti alle proprietà diverse dei due materiali. È inutile; la verità artistica come la verità scientifica è basata su delle leggi invariabili di stabilità, d'armonia e di *riflessione*.

Comincio il mio studio dall'Oriente, che non può essere minimamente trascurato sotto il punto di vista della decorazione e dell'arte nelle industrie: — e parlo subito dell'Egitto.

2. Il grado di civiltà cui pervenne l'Egitto, questa contrada benedetta dal Nilo, è inutile rilevare; ognuno sa che fino dai tempi più antichi della storia gli Egiziani erano un popolo potente e altamente civile. Molti secoli prima che qualunque impero esistesse sulle rive dell'Eufrate e del Tigri e quando ancora gli Ebrei erravano col loro gregge per la pianure della Mesopotamia, la valle del Nilo era governata da un grande e potente sovrano, il cui paese era per così dire il granaio delle contrade limitrofe e il cui popolo coltivava le arti che ingentiliscono la vita.

3. L'arte egiziana non si può considerare a parte a parte perchè sembra uscita dalla immaginazione di un dio, tutta d'un pezzo; e mentre nelle altre contrade asiatiche, africane, europee, l'arte ha derivazioni, influenze, legami di cui lo storico si accorge subito, la egiziana sembra, come dicevo, sorta da sè, intiera, da una mente divina, non aver profittato di nulla che legittimamente non le appartenesse, non aver volta la sua azione che al servizio del suo popolo non viziato nei desideri e nei bisogni altrui. E come l'arte egiziana nulla prese dagli altri, così nulla o poco dette e se le influenze orientali in ogni arte europea antica sono più o meno palesi le traccie egizie vi hanno ben poca importanza e la loro presenza è limitata alle contrade vicine all'Egitto. Come ciò può spiegarsi? Forse col dire che l'egiziano fu il primo popolo che consegui un alto grado d'incivilimento? Chissà! Sta il fatto che nell'arte egizia architettura, pittura e scultura

formano un tutt'assieme che ragionevolmente non si può scomporre; una parte tolta via, l'organismo si guasta e la sua imperfezione parziale ne turba la funzione pratica. E gli Egiziani nell'arte ebbero un finissimo istinto pratico e come l'ebbero nell'arte propriamente detta, l'ebbero nella decorazione e nelle industrie artistiche. Già la decorazione sta nel carattere dell'architettura egizia; la quale, grave e imponente nei suoi assiemi trapezioidali e nelle sue colonne, veniva ornata per mezzo di smagliante colorazione. E la colorazione è una cosa essenziale agli effetti dell'arte e sopratutto dell'architettura; — molti lo sanno, talchè se ho voluto dar qui la presente tavola dimostrativa l'ho fatto perchè alla colorazione nelle forme architettoniche ho attribuito sempre una grandissima importanza. — Fermiamoci un istante (fig. 1).

Non offro un esempio di architettura egiziana, ma greca, perchè nel caso presente questa è più efficace, coi suoi triglifi, colla sua trabeazione composta di varie membrature, ecc. La superfici nere rappresentano una decorazione policroma purchessia. Lo scopo qui è di notare il vario aspetto che assumono le medesime forme, colorite in un modo piuttosto che in un altro. Nella parte *A* l'assieme è grandioso e solenne, in quella *B* le colonne si allungano, fanno l'effetto di essere esili, la trabeazione si immeschinisce, e l'assieme non appaga come l'altro. E ripeto sono le stesse, stessissime linee. Cosa dedurne? Che la disposizione dei colori richiede in chi la ordina grande intelligenza, perchè può abbellire e imbruttire l'a-

spetto di un edificio, stato anche immaginato assai bene nelle sue linee architettoniche. Da ciò deriva altresì il fatto, che non si può giudicare bene un monumento antico stato dipinto in origine, perchè i difetti che oggi si veggono (es-

Fig. 4. — Tavola dimostrativa.

sendo il monumento senza pittura) potevano essere stati corretti dalla colorazione ben distribuita. Questa osservazione va dritta sopratutto a chi giudica dalle stampe o dalle fotografie la architettura italo-greca o greca e condanna quest'ordine o quest'altro, per troppa gravità o per troppa magrezza.

Ritorno all'Egitto.

4. Semplicissimi e pratici gli Egiziani, le loro

architetture derivano dalle più elementari leggi della statica; decoratori al sommo grado, i loro piloni, le loro muraglie oltrechè ornate di colori vivissimi, erano di sculture incavate e di geroglifici, cioè di inscrizioni, il tutto ricoperto di uno stucco nascondente le congiunzioni e i difetti delle pietre e dei graniti[1] Perfino nella scultura furono eminenti decoratori gli Egiziani! In Egitto la scultura *in rilievo* appare tardi; sui monumenti egizi questa era trattata a mo' di tappezzeria, ornante le mura nude e vuote come le colonne e i piloni, con figure e emblemi abbassati sul fondo e indi dipinti per il loro maggior risalto. Insomma la scultura egiziana trova la sua ragione d'essere nella architettura e nella decorazione, e per quanto la statuaria abbia avuto in Egitto un altissimo sviluppo fino dalle prime dinastie, la scultura nell'interno degli edifici non si adoperò che quale una decorazione, quale una tappezzeria, come ho scritto. Era una scultura immobile, ad azioni calme, di una rigidezza grave, realmente statuaria, contrastante colla slanciatezza delle figure e colla delicatezza dei loro particolari. Altro contrasto in Egitto assai singolare: si dice che l'architettura è fatta a immagine dell'uomo, ossia l'uomo ispira proporzioni e forme al costruttore; in Egitto nelle fi-

[1] Il Wilkinson che per i suoi studi su l'Egitto ivi dimorò lungo tempo ha scritto che nell'architettura egiziana la pietra, anche la più bella, era sempre coperta di uno strato di stucco, si usava questa spalmatura persino sul bel granito degli obelischi. (*The manners and customs of the ancient Egyptians*, 2.ª ediz., 1878, t. II, pag. 286.)

gure domina la linea verticale, nelle costruzioni l'orizzontale — l'orizzontale evidentemente ispirata dalle immense pianure dell'Egitto, tranquille, monotone, imponenti nella loro semplicità.

5. L'interno delle costruzioni egiziane era rischiarato da poche aperture speciali quando la luce non vi veniva dal vuoto delle porte, come a Pompei. Senonchè va osservato che la luce in Egitto è così brillante che basta un raggio per aver dei riflessi vivacissimi, come noi abituati a questo clima non sogniamo nemmeno. Onde, in Egitto, le decorazioni interne intagliate e colorite su le mura, senza bisogno di abbondanti sorgenti di luce, venivano a essere rischiarate in guisa da non desiderar di più; perciò senza bisogno di grandi aperture gli ambienti mantenevansi freschi, ben protetti dai muraglioni esterni a dal soffitti di pietra. Aggiungasi che questi intagli, dipinti avevano quasi sempre un'intonatura calda e un fondo bianco e così applicati negli interni potevano esser veduti anche nelle loro parti più scure.

Per me, infine, non credo che vi sia stato popolo, il quale abbia tenuto conto, quanto l'Egizio, degli effetti che possono derivare dal colore e dalla luce. Gli Egiziani colorivano interni e esterni, e avuto riguardo alle condizioni geografiche del loro paese non potevano che colorire come hanno fatto.

6. Ho accennato gli interni accenno ora gli esterni. La medesima teoria, più l'applicazione

della statuaria difficile a trovarsi negli interni per ragioni evidenti; — una statuaria massiccia e sobria, capace di dare gravi sbattimenti d'ombra su le pareti ampissime. Chè la teoria è questa e deriva tutta quanta dalle condizioni climatologiche: la luce è viva, l'aria di una trasparenza mirabile; negli edifici o si hanno larghe masse e movimenti in rapporto o si rinunzia agli effetti che può dar la luce; — la luce in Egitto non consente il giuoco delle mezze tinte, le mezze tinte le divora come si dice; perciò ad essa abbisognano forti risalti e colori vivaci e opposti. Così il costruttore egizio cercante superfici larghe e scuri profondi, se ha una colonna non si contenta dell'ombra propria a un fusto cilindro-conico, ma per lungo e per largo l'orna di strie e d'anelli per avere nella varietà un gioco di lumi e di scuri, per cui la colonna possa vivamente staccare dal fondo colorito essendo ancor essa colorita.

Or come si può essere più perfettamente logici? ed è tanto logica quest'arte egiziana sia nella sua struttura organica, sia nella sua decorazione che sott'altro cielo, sott'altro clima non ha potuto, nè potrà mai fiorire. — Ecco la ragione della sua limitata influenza nelle arti successive.

Questo per ciò che riguarda la decorazione; ora parliamo delle industrie artistiche.

7. Naturalmente io son ben lungi dal propormi di fare la storia delle industrie artistiche dell'Egitto; quegli cui interessasse prenda l'opera voluminosa

del Wilkinson;[1] vi troverà abbondanti e curiosi particolari su questo soggetto. Il mio còmpito è diverso; quando ho discorso delle principali industrie fiorite in Egitto e dato qualche esempio non debbo dir altro Ecco qua: sta il fatto intanto che gli artefici in Egitto come poi in Grecia, cui a torto vuolsi rivendicata ogni priorità e ogni grandezza artistica, cercarono di abbellire il più comune oggetto di uso pubblico. — Ripensando alle forme dell'architettura, della scultura più usate in Egitto, avendo davanti una serie di oggetti d'industria artistica ci vorrebbe poco a riconoscere i rapporti fra questi oggetti e le architetture e le sculture egiziane. Quel che accade in Egitto accade presso ogni altro popolo antico e moderno e dovunque. Il perchè è semplice: nata una civiltà l'istinto plastico sorge con questa e dapprima si mostra nelle cose più insignificanti, in seguito sviluppatesi le arti come l'architettura, la scultura e la pittura o con esse lo stile secondante il genio del popolo onde intendono a interpretare il pensiero, le industrie artistiche profittano delle forme stilistiche, architettoniche e scultoriche sorte a traverso gli infiniti desideri e bisogni del popolo incivilito.

8. Il Perrot, crede che fra tutte le industrie artistiche dell'Egitto quella del vasaio sia la più antica:[2] Il Birch poi confronta alcune decorazioni

[1] *The manners and customs of the ancient Egyptians*, Seconda ediz., 1878 (già cit.)
[2] Cfr. *Histoire de l'art dans l'antiquité de l'Égypte* Paris, volume 1.°, pag. 818,

di vasi egizi, di cui offre inoltre dei saggi, alle *figuline rustiche* del Palissy.[1] Con l'industria del vasaio fioriva in Egitto quella dei vetri, industria che continuò a essere apprezzata fino all'epoca romana.

Per tutti i Musei si possono vedere saggi di vetreria egiziana, che per la loro delicatezza e il brio dei colori ricordano i tanto esaltati vetri di Murano; sopratutto per il brio dei colori, essendo una distinzione delle fabbriche egiziane la colorazione del vetro. Di vetro si fabbricavano in Egitto non soltanto vasetti di cento forme diverse, ma collane, braccialetti, amuleti, figurette genialissime e gaie nella loro colorazione di solito azzurrina, brillantata qua e là da accenti caldi e profondi.

La ceramica e la vetreria erano usate ovunque in Egitto: nelle costruzioni e negli ornamenti personali; e gli autori parlano con entusiasmo degli effetti pittorici che ne derivavano e dell'infinita gaiezza che diffondevano su i muri dei templi, delle tombe, delle case, sui mobili, su le vasti di lino finissime, bianche come gigli e cotanto ricercate dagli Egiziani.

9. Gli Egiziani, che ebbero sì alto il sentimento della decorazione, non stanno indietro a nessun popolo antico in fatto di oreficeria. Basta citare i gioielli della regina Aab-hotep, gloria del Museo di Boulaq e quelli stati raccolti nella tomba di Kha-em-nas, figlio di Ramesse II, oggi al Lou-

[1] *Ancient pottery*, pag. 50.

vre. [1] All'Esposizione di Parigi del 1867 era piena una vetrina di oggetti, tolti alla tomba, allora di recente scoperta, della regina Aah-hotep — una tomba, un vero museo d'arte, una raccolta infinita di oggetti d'oro e d'argento. L'estrema nobiltà di questi oggetti, la finezza della loro esecuzione richiederebbero un lungo esame al quale io debbo rinunciare, perchè fuori del mio compito.

Qui basta che noti il supremo sviluppo che ebbe l'oreficeria e la gioielleria egizia; la quale come le altre industrie si valse del colore per appagar di più il gusto degli intelligenti. Per aver un'idea precisa di questi oggetti, il meglio è vederli, parchè la parola e anche il disegno colorito è insufficiente a riprodurre con esattezza il brio e l'armonia dei colori ora sì dolcemente abbassata dal lungo scorrer dei secoli.

Altri popoli come i Greci, per esempio, immaginarono gioielli di una leggerezza e vagbezza inesprimibile, ma visti i gioielli egizi si può ben osservare esser difficile eguagliarli, nonchè superarli, nella loro gravità e nobiltà. Le loro forme par che provengano direttamente dai monumenti architettonici; — perfino nei colori sembrano ispirati dagli edifizi nazionali!

10. Detto dei vasi, dei vetri, dei gioielli sarebbe inutile parlare dell'altezza cui giunsero gli Egizi nel lavorare il legno. — Dal legno essi dovevan

[1] Cfr. Pierret, *Catalogue de la salle historique*, n. 521 e Mariette, *Le Sérapéum de Memphis*, 1857, tav. 9, 12 e 20.

ricavare oggetti più utili alla vita, dei vasi, dei vetri, dei gioielli; da ciò il bisogno di volgere ai lavori di legno la somma delle loro attitudini. E difatti gli Egizi ebber dal legno un'architettura leggiera e vivace; vivace nella freschezza di una colorazione variatissima; ebber dal legno, mobili leggiadri e immaginosi, i cui tipi ci sono stati trasmessi dalle pitture dell'epoca tebana. Le quali provano che il ricco, contemporaneo della dinastia dei Thothmes e dei Ramesse viveva una vita di gran lusso, di gran sfarzo, amava mobili incrostati di metallo e d'avorio, sedie intagliate e poltrone ornate di stoffe ricche e di guanciali comodi, così come li potrebbe desiderare un milionario intelligente del nostro secolo.

Altro che i tappeti fioriti e i soffici divani delle abitazioni orientali d'oggidì!...

E giacchè posso offrire un esempio di splendidezza decorativa, ecco qua due figure state più volte riprodotte, due figure d'arpista dipinte nella tomba di Ramesse III. Segnalo la bellezza e ricchezza delle arpe nella loro cassa di legno terminate alla base da una testa reale tutta dipinta nelle sue decorazioni (fig. 2 e 3).

11. Se siamo obbligati a chiedere alle pitture le forme dell'antico mobiliare egiziano non è così per ciò che riguarda gli oggetti di capriccio, di fantasia come ci direbbe oggi. Se potessi offrire i saggi che su questo soggetto dà il Perrot, [1] il mio lettore ne resterebbe meravigliato. Sono due

[1] Op. e vol. cit.: fig. 585 e 586.

cucchiai da profumi col manico ornato di figure

Fig. 2.
Figura d'Arpista nella Tomba di Ramesse III.
(Beni-Hassan - alto Egitto).

slanciate, moventisi tra foglie e fiori di loto: —

una bellezza! E cosa gli manca per aver la ele-

Fig. 3.
Figura d'Arpista nella Tomba di Ramesse III (Beni-Hassan - alto Egitto).

ganza di un oggetto greco, all'altro vaso da profumo edito dallo stesso Perrot a pag. 763 e parte

delle ricche collezioni del Louvre? Nulla. E che originalità è una figura di giovina, snella, nelle sue forme bellissime, sdraiata qual navigante, lunga, distesa e nelle mani un'oca; le ali di questa, moventisi, fanno da coperchio al vaso pel profumo. O andate a immaginare cosa più graziosa? a trovare ispirazione più vaga e più in rapporto col vero di questa?

12. Cosa dire ora dei tessuti e merletti egiziani? Secondo Marziale erano ricercatissimi perfino nell'epoca romana.[1] Quanto ai tessuti ve ne sono tra quelli raccolti nelle tombe, alcuni che non temerebbero il confronto colle migliori mussoline dell'India, alcuni altri hanno la trasparenza della garza, quasi tutti di una bianchezza da non desiderar di più; — uno splendore! Talvolta erano tutti rossi o ornati da striscie rosse o lurchine profonde e perfino arricchiti di fili d'oro nella trama.

Venendo poi a parlare delle stoffe ornate, della tappezzeria, ben lungi potrei andare col discorso. Basta dire che le pitture dell'ipogeo di Beni-Hassan, anteriori di 3000 anni all'èra nostra, ci offrono la rappresentazione di un telaio messo in azione da due figure, non molto diverso da ciò che si usa anche oggidì nelle fabbriche congeneri. Circa la bellezza e la importanza dei tessuti ornati, basta dire che Erodoto nel descrivere la corazza del re Amasis, inviata ai Lacedemoni, ci parla di un gran numero di figure d'animali tes-

[1] *Epigrammata XIV*, 150. *Luciano X*, v. 141.

sute in oro e in cotone, della complicazione della trama, ecc., ecc. [1] E che gli Egiziani avessero una larga pratica nella fabbricazione dei tessuti, il Dupont-Auberville ce lo ha mostrato con prove provate. [2]

Un tappeto egiziano lo dà il Wilkinson ed è bello: nel centro su un fondo verde un giovino in bianco e un volatile sopra, poi un contorno a striscie rosse e turchine, poi altre figure bianche su fondo giallo e ancora strisce turchine e ornati rosei, poi un altro contorno rosso bianco e turchino. [3]

A ogni modo è lecito supporre che in Egitto si principiò assai tardi a lavorare la lana e la seta; e col lino e il cotone, come si usava, è impossibile ottenere gli effetti che dalla tappezzeria si è in diritto di avere.

13. Ora due parole sul genere dell'ornamento egiziano.

Il decoratore egizio fece uso della figura più di quanto siasi usato da alcun altro popolo; ma già, per quanto l'applicasse in mille modi nelle scene degli dèi d'uomini e d'animali gli bisognava il fondo, l'accessorio. E questo dette motivo a una serie di ornamenti multiformi e multicolori, i quali — inutil rilevare — come si trovavano su le superfici dei monumenti pubblici così ricom-

[1] Lib XII, § XLVII.
[2] *L' Ornemente des tissus*, pag. 4 e 5.
[3] Op. cit., I serie, t. III, pag. 142.

parivano nelle stoffe, tappezzerie, ecc. I motivi di una semplicità straordinaria provano che la teoria del Semper su l'origine della ornamentazione ha una profonda base di serietà.[1] Questo scrittore si propose di dimostrare che il tessitore e il vasaio lavorando le materie prime della rispettiva industria dettero luogo, pel fatto stesso del meccanismo, a un gioco di linee e di colori di cui il decoratore si valse nel disegnare e dipingere ornamenti per l'abbellimento degli edifici. Nella regolarità geometrica con cui sono disposti linee e colori, in questi ornamenti primitivi, è facile difatti riconoscere la disposizione dei fili sul telaio e le ditate del vasaio sulla argilla molle:[2] il pensiero è ingegnoso e come dicevo serissimo, perchè ha in suo favore anche il fatto evidente che le industrie accennate sono più antiche dell'architettura.

Nell'ornamento egiziano ha una bella parte il loto e il papiro e talune volte è riprodotto in modo che uno dei nostri migliori pittori non potrebbe meglio. Esempio: le pitture della tomba di Phatah-hotep.[3] Sviluppatasi maggiormente la facoltà imitativa e con questa la tecnica, il decoratore egizio compone ornati di capriccio, ove

---

[1] Semper, *Der Stil in den technischen und tektonichen Kunsten oder praktische Æsthetik.* Monaco, 1860 63, 2 volumi in 8, pag. 57.

[2] Cfr anche Helbig in *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica,* 1875. Osservazioni «Sopra la provenienza della decorazione geometrica».

[3] Cfr Dumichen, *Resultats der archaelogisch photographiscen Expeditson.* (Berlino, 1869, in fol.), p. I, tav. 8.

le linee geometriche ricordanti i meccanismi del telaio svolgono motivi belli e caratteristici, combinati con fiori e foglie ispirate e non copiate, dal vero. — Non parlo degli scarabei, dei dischi coronati da serpenti e alati, che formano la nota grave e caratteristica dell'ornamento egiziano.

Il Lepsius [1] e il Perrot [2] notarono che in Egitto si trova l'origine di un ornamento che dettò ad altri popoli, soggetti di decorazione eleganti e belli: la serie continua che forma l'alternarsi dei bottoni e dei fiori di loto: — in Egitto però non fu trattato con quel gusto e quella larghezza con cui in Grecia indi si trattò.

Non parlo a lungo della colorazione colla quale il decoratore egizio accompagnava ogni suo disegno: erano colori vivaci: gialli, turchini, rosei: — senza mezze tinte o passaggi lievi: — il decoratore in Egitto fece anche uso dell'oro: dorava piedi, unghie delle mummie, nonchè i braccialetti i gioielli onde erano arricchite; dorava talvolta anche i muri: — gli esempi non mancano di quest'uso singolare.

14. E lo stile di tutte queste decorazioni e industrie artistiche?

Lo stile è vario ed è assurdo credere, come si è creduto, alla immobilità dell'arte egiziana. Può mai ammettersi cha un popolo nel corso di quaranta secoli di sua esistenza siasi mantenuto

[1] *Denkmaler*, parte III, tav. 62
[2] Op. e vol. cit., pag. 813.

insensibile al movimento lento ma continuo che c'è nella natura? Che ciò lo pensassero i Greci colle cognizioni vaghe e limitate che avean dell'Egitto passi; ma che lo pensino i moderni non può passare. La diversità invece è pertutto in Egitto non solo nel tempo ma nello spazio. Come la lingua, l'arte aveva i suoi dialetti L'arte dell'Alto Egitto era diversa da quella del Basso Egitto e scuole e artisti che facevano e sentivano l'arte a modo loro, ce n'erano in Egitto quanto ora e forse più; data l'indole artistica di quel popolo che ha lasciato traccie così profonde della sua grandezza.

Fermarmi su questo punto non posso, ma non escludo l'idea che presto o tardi non debba fare un *Manuale d'Arte Egiziana*: hasta un esempio per combattere gli oppositori: — questi confrontino le sculture eseguite per ordine di Ramesse II, cioè quelle di Abido e di Teba; le confrontino: eppoi se non troveranno nelle prime una fattura più sciolta e più galante che nelle seconde, continuino pure a parlare di immobilità chè verrà il giorno che parleranno al deserto.[1]

15. E vado avanti per dare un'occhiata all'As-

[1] Su l'arte egiziana oltre le opere citate, si consulti CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie* (1833-1845) — MASPERO, *Histoire ancienne des peuples d'Orient.* — PIERRET, *Dictionnaire d'Archeologie égyptienne*, le opere notissime di Mariette e del Rosellini, e quella magnifica del PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'Art égyptien d'après les monuments*, ecc Parigi, 1878, nonchè il CAILLAUD nelle sue *Recherches sur les arts et métiers de l'ancienne Egypte.*

siria, per indi parlare della decorazione e delle industrie artistiche di Grecia e di Roma: intendo di darvi un'occhiata rapidissima; ripeto, non superflua perchè se la conoscenza di quest'arte non può giovarci nella pratica moderna, essa nondimeno varrà a insegnarci come la logica debba padroneggiare sempre la mente e disciplinare la fantasia dell'artista.

Dunque posteriormente all'arte primitiva dell'Egitto fiorì in Asia fra le rive dell'Eufrate e del Tigri un'arte, la quale dal punto di vista decorativo ha un'importanza non giustamente trascurabile anche in un Manuale, quale il presente. Curiosa! è un'arte, la quale dati i frequenti rapporti degli Assiri cogli Egizi non ha dell'egiziana nessuna simiglianza. Il clima più soffocante di quello egiziano, l'aria non meno trasparente e pura consigliarono al decoratore assiro l'uso del colore. D'altronde più la luce è viva, più l'occhio ha bisogno della varietà e intensità dei colori; è una legge di natura di cui ognì osservatore si persuade se volge la mente al fatto che più ci si allontana dai poli e ci s'avvicina all'equatore petali di fiori, tutto, vesti degli uomini, mobili, tutto si colora con tinte vive e ardite.

16. Come gli Egizi, gli Assiri ebbero interni scuri, molto scuri come dovrebbero usarsi sempre in ogni paese caldo per star freschi e esser liberi dagli insetti; onde persiane di finestre: ossia, che finestre?... Le luce negli interni assiri non penetrava che dalle porte o da qualche raro

foro fatto nelle vôlte: poichè gli Assiri ebbero un'architettura *voltata* non *architravata* come gli Egiziani. Traendo profitto dalle condizioni del proprio suolo, e più di tutto da ciò che aveva appreso dalla Caldea, il decoratore assiro si giovò della terra cotta, la quale rivestita di smalti coloriti e arricchita di ornamenti in metallo, come oro, argento, rame, la usò con infinita prodigalità senza per questo trascurarsi nell'esercizio della scultura in pietra. Perchè effettivamente l'Assiria non mancava di pietra come la Caldea, nè di legno; non se ne giovò quanto avrebbe potuto perchè volle seguire e sviluppare l'arte della sua vicina, da cui derivava, con la quale gli scrittori classici la confusero spesso. [1]

Perciò gran lusso di bassorilievi di terra cotta con lieto sfolgorio di colori; e questa volta veri bassorilievi anzi bassissimi, non intagli come in Egitto. E mentre in Egitto la decorazione era

[1] Va bene ricordare che l'Assiro fu dapprima un picciol popolo emigrato dalla Caldea nel tempo stesso che succedava l'invasione dei pastori in Egitto e, occupato da principio un breve tratto di territorio dal Cheatras fino quasi a metà della pianura della Mesopotamia, ivi andò crescendo e temperando gli animi e le membra a molto valore e avidità. In seguito l'Assiro conquistò la stessa Caldea da cui derivava, ma anche quando questa non era più, nominalmente, che una provincia dell'impero assiro, le due nazionalità restarono divise. Quella più anticamente formata era dunque la Caldea, dalla quale il popolo assiro ebbe i primi germi del proprio incivilimento, così la sua potenza e la sua gloria sono di data più recente. Il Ravolison confronta la superficie dell'Assiria a quella della Gran Brettagna, quanto alla Caldea, dice, avrà avuto un aspetto sul genere di quello del regno di Danimarca (RAVOLISON, *The five great monarchies*, t. I, pag. 4 e 5)

diffusissima su le muraglie, su le colonne senza larghi riposi nè di spazi, nè di colori, in Assiria il principio del contrasto venne seguito dal decoratore. Dunque larghe mura monocrome, ma tinte forte con colori uniti sia rossi, sia blu, sia gialli, qua o là disposti geometricamente; ornate di terra cótta colorita sopratutto intorno alle porte basse e vigorose e qualche incavo verticale a sezione dentata e semicilindrica o anche rilievo semicilindrico e finale smerlato, come nella decorazione araba e ampie superfici piane contraetanti questi particolari. Sculture colossali alla base, figure alate qual si veggono al Museo del Louvre, tolte a Khorsabad e quali si usarono probabilmente anche in Persia secondo appare dalle lunghe processioni scultoriche sulle rovine di Persepoli.

Insomma una decorazione opportuna, logica, eminentemente organica; perchè infine il segreto di far bene è di essere espressivi. In arte sta tutto qui: nel sapersi uniformare alla natura che ci circonda, profittare di quanto ci offre, servire ai bisogni del proprio tempo e non altro. Questo segreto oggi non lo possediamo davvero; ecco perchè non abbiamo stile.

17. Passiamo alle industrie artistiche.

Se gli Assiri come i Caldei usarono con tanto garbo e larghezza la terra cotta nelle decorazioni dei loro edifici, si può facilmente indovinare in che modo le lavorassero per i bisogni domestici per farne cioè vasi d'uso e di decorazione. Il gusto dell'ornamento nelle ceramiche — dicia-

mole pur così; — nelle ceramiche assire si è sviluppato tra il VII e il IX secolo o almeno a questo periodo si vogliono riferire certi resti di vasi trovati fra le rovine di Konioundjik.[1] Il tipo dell'ornamento è semplice in generale: dagli esempi che mi sono potuto procurare ho visto che è combinato sempre a linee e a punti; vi appaiono di rado motivi tolti dal mondo organico; — comunque le forme dei vasi sono spesso eleganti, genialissime.[2] Sviluppatissima come in Egitto, in Assiria l'arte del vetraio: bei vasi per conservar profumi di forma graziose e iridescenti.[3] Quanto ai mobili non si potrebbe desiderar di più. Il Perrot pubblica nella sua opera citata un frammento di un trono in legno, semplice, immaginato senza sforzo e senza sfarzo.[4] È una parte di bracciale sormontato da una tigre alata e accucciata; — sembra un di questi animali simbolici di cui la cristianità si è così spesso servita nel Medioevo sulle facciate, nei pulpiti — chi non l'ha in mente?

Pare che questo trono fosse tutto colorito, dorato e tempestato di pietre finissime: figurarsi che meraviglia! che splendore!

Bello anche uno sgabello pubblicato dal Layard:[5] proporzioni eleganti e semplicità simpatica, un oggetto che fabbricato oggi certo avrebbe compratori intelligenti.

---

[1] Cfr. PERROT, op cit., v. II, pag 713

[2] Cfr. LAYARD, *Monuments*, serie I, tav. 85-97, ecc.

[3] Cfr. BOTTA, *Monuments de Ninive*, t. V, pag 173.

[4] Op cit e vol. cit., fig 383, pag 725

[5] Cfr. *Modèles des tapis orientaux*, Paris, 1879, p. 5.

Ma già più che star qui a dare esempi, è meglio limitarsi a osservazioni generali, le quali possono riepilogarsi nella seguente: nei letti, nelle tavole, nelle sedie, gli Assiri non adoperavano il legno che quale materiale per l'ornatura del mobile da costruirsi; ogni mobile veniva indi rivestito da metalli, di maggiore o minore costo, di ornati d'avorio, di cristallo e pietre in colore. Facevano anche dei mobili esclusivamente di bronzo; certi treppiedi per i vasi di metallo a di sacrificio; vasi di metallo che ebbero un altissimo pregio in Assiria, se si deve dedurre dalla loro bellezza, splendidezza e abbondanza.

E le stoffe? e gli oggetti di ornamento personale?

In genere di stoffe e di tappeti l'Assiria — e qui giova aggiungere anche la Caldea — vinse l'Egitto. Gli scrittori antichi sono unanimi a constatare la superiorità delle fabbriche di Babilonia e di Ninive in fatto di tessuti; e Lessing che si è occupato di questo soggetto con molta gravità, parla dei tessuti assiri e caldei con entusiasmo.

E degli oggetti d'uso familiare e comune e di quelli di ornamento personale? e dei gioielli? Vi sono al Louvre una serie di pettini in ebano così finamente ornati da non desiderar di meglio.[1] Potrebbe bastare quest'esempio per provare che in Assiria si desiderava l'arte ovunque, a la finezza e il gusto non si volgevano esclusivamente

[1] Vedi numeri dal 385 al 391 del *Catalogue Longperier*.

agli edifici pubblici e alle immagini degli dèi. Cosa dire poi di certi cucchiai e forchette pubblicate dallo Smith [1] così sottili e delicate?

18. Basta: quest'esame mi porterebbe in lungo e qui non è il caso.

Chi volesse conoscere il tipo della ornamentazione assira deve un po' ricordare la decorazione scultorica dei primi tempi del Medio evo; — la decorazione romanza. E, anzi, già il Viollet-le-Duc intese a provare che i Bisantini si assimilarono elementi asiatici della Siria e che in monumenti di Palestina anteriori all'arte bisantina si trovano delle forme ornamentali che si riveggono indi a Bisanzio, a Ravenna, ecc. [2] La decorazione assira viene ricordata dalla romanza nell'aggruppamento di certi animali fantastici, in certe piante di fiori, in certe guarnizioni fatte a roso, a semicircoli, a zig zag. — Non parlerò dei leoni a testa d'uomo più grandi due o tre volte del vero o in genere delle figure di leone

[1] Vedi *Assyryan Discoveries*, t. 147.

[2] *Entretiens sur l'Architecture*, t. 1, pag. 214 e seg. in cfr. a pag. 288 dove l'Autore osserva giustamente che i Greci non trovarono gli elementi nuovi dell'arte bisantina soltanto in Palestina, ma tutta l'Asia forse vi portò il suo contingente. Vedi anche la mia *Architettura Italiana* (II ediz. inter. rifusa) vol. II. pag. 30 e seg. U. Hoepli, editore, 1887. Voglio qui aggiungere, perchè lo trovo necessario, che se ho scritto poco fa che gli autori classici spesso confondevano e adoperavano una per l'altra le voci Caldea e Assiria, avrei potuto aggiungere: e Siria, perchè effettivamente tra questi tre popoli le affinità e le simiglianze non sono nè poche, nè insignificanti. Probabilmente l'origine di questi tre popoli è comune.

così di moda in Assiria come in tutto l'Oriente; e volendomi fermare un momento alla scultura, per dirne il suo tipo decorativo segnalerò il fatto assai curioso che mentre all'esterno degli edifici assiri le figure ebbero un carattere tutt'affatto religioso soprannaturale o divino, viceversa, nell'interno si svolsero in bassorilievi, esaltanti la potenza di un sovrano o narranti la sua vita domestica. Quanto alla distribuzione dei colori sembra che il decoratore assiro obbedisse a un principio rituale che, qui, io non debbo indagare.

Il Place, che con molta cura si è interessato di raccogliere i resti di alcune ornamentazioni assire, nella sua opera ci offre dei saggi assai singolari.[1] Quivi, al solito, la figura umana si intreccia a motivi di puro ornamento come filetti, rosette, palme e smerlature all'araba; colori forti e uniti, si sa, e 'l bianco adoperato per ottenere il nudo della carne; nel complesso un gusto qua e là primitivo ma giammai volgare. Dico *qua e là* primitivo, perchè tra gli altri ho davanti certi disegni che potrebbero esser firmati da un decoratore greco, tanto sono ben combinati e galanti.[2] Anzi mi pare perfino di poterli dir greci alcuni nel gusto nobile e disciplinato della loro composizione: e non esagero; dacchè, tra le altre, non vi è scrittore oculato, oggidì, che non vegga quanto i Greci abbian tratto profitto delle decorazioni caldee e assire. E fossero stati i Greci

[1] Place, *Ninive*, v. III, tav. 32.
[2] Cfr. Layard, op. cit. II serie, tav. 56 e Perrot, op. cit., vol II, pag. 132 e 135.

soltanto! Ma i Persiani, i Fenici, i Medii e altri popoli hanno adottato le forme caldeo-assire, tali quali lor giunsero da quesito popolo che ebbe nell'arte un'immaginazione cotanto ricca e feconda.

Concludendo: nella decorazione caldeo-assira (comprendo qui in ultimo la Caldea e l'Assiria per l'affinità segnalata sopratutto nella nota a pag. 38) grande uso di figure — figure in azione quasi sempre composta e senza accento di vita reale — e gran sfarzo d'azzurro: di questo colore meraviglioso di cui si è giovato tanto il divino Architetto del mondo, il Decoratore supremo.

Inutile fermarci ancora su l'arte orientale, parlare delle forme che ha assunto traverso i secoli del suo sviluppo, dominato peraltro da uno spirito conservatore di cui oggi in Occidente si è perduta qualsivoglia traccia; ma non inutile affatto ricordare, qui in ultimo, l'azione parallela dell'Egitto e dell'Assiria o, se vuolsi, della Caldea sulla civiltà più antica e ricordare che quesiti popoli orientali sono i veri fondatori della civiltà europea e occidentale. [1]

[1] Oltre le opere citate si possono consultare sull'argomento da me appena sfiorato. LAYARD, *Nineveh and its remains e Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon.* — DE LONGPERIER, *Notice des antiquités assyriennes* — CAVANIOL, *Les Monuments en Chaldée, en Assyrie et à Babylone*, ecc. Parigi, 1880 (eccellente riassunto di quanto sull'argomento è stato pubblicato in Inghilterra e in Francia sopratutto in materia di architettura), e l'opera generale come la già citata del Maspero, il *Manuale di Storia antica* del LENORMANT e l'altro del MULLER, *Handbuch der Archaelogie der Kunst* (terza edizione).

19. Stabilita così la remota antichità dei due popoli di cui fin ora ho parlato, la fecondità e l'originalità del loro genio, l'influenza esercitata dagli stessi sulla civiltà di Grecia e di Roma, dalla quale la nostra deriva, bisogna considerare ora per qual via la Grecia eppoi Roma poterono profittare degli insegnamenti antichi e riconoscere, a tal proposito, che alcuni popoli stabiliti nell'Alta Siria e nell'Asia Minore servivano quasi di intermediario o come potrebbesi dire, di strumento di trasmissione, fra la valle dell'Eufrate e le plaghe del mare Egeo.

Il lettore ha già in mente i Fenici. E, sicuro, infatti mi riferisco a questo popolo singolarissimo che corse il mare per lungo e per largo, fece commerci coi più lontani paesi, abbandonandosi perfino alla pirateria.

Non per nulla Nestore domanda agli ospiti giunti alla sua costa:

> Trafficate voi forse? o v'aggirate
> Come corsari, che la dolce vita
> Per nuocere ad altrui rischian sul mare?

Però, siccome l'azione della Fenicia sul commercio mondiale fu grandissima, non bisogna abituarsi a considerare i Fenici solamente mezzani di scambio di prodotti altrui; perocchè lor medesimi scambiavano i relativi prodotti con quelli degli altri. Ecuba, che manda il figlio Ettore, reduce dalla battaglia, a far voti nel tempio di Palla predatrice, prima

> Nell'adorato talamo discende
> Ove di pepli istoriati un serbo

Tesea, lavor delle fenicie donne,
Che Paride, solcando il vasto mare,
Da Sidon condusse, quando la figlia
Di Tindaro rapìo.

E d'altra parte Omero stesso chiama Sidone la *metallifera*.

Geograficamente i Fenici si trovavano frapposti tra l'Egitto e l'Assiria e anche politicamente subivano la preponderanza ora della prima, or della seconda delle due potenze. Oltre ciò è provato che i Fenici sotto più riguardi furono influenzati dal limitrofo Egitto. Già il Movers[1] dimostrò che essi improntarono alla vallata del Nilo numi, riti, costumi e che a poco per volta identificarono alcune loro divinità con le egiziane. Anzi alcuni monumenti trovati nella Fenicia propriamente detta, mostrano simboli egiziani come sono l'uraeus, il disco solare alato,[2] la sacra baris niliaca. Sotto cotali circostanze era molto naturale che anche l'arte fenicia risentisse la medesima influenza.

20. L'istinto della razza fenicia fu utilitario, tanto vero che i Fenici non inalzarono quei vasti templi che gli Egiziani invece riccamente costruirono. Già, i Fenici non potean nemmeno permettersi di cotali lussi: le loro città, anche più grandi, erano ben poca cosa in confronto a Menfi e a Tebe.

[1] Cfr. *Die Phönizier*, 1 p., 56.
[2] Cfr. per esempio RENAN, *Mission de Phénicie*, t. IV p. 26, tav. IX tav. XXXII 6-7.

Tuttavia da quel poco che resta di architettura e decorazione fenicia si può dedurre il carattere eclettico egizio-assiro dell'arte fenicia. Prendiamo il tempio che Salomone eresse a Jahwe (undicesimo secolo av. C). La pianta del tempio secondo l'opinione del De Saulcy corrispondeva allo schema egiziano; [1] i capitelli pure ricordavano l'Egitto nella loro forma a fiori di loto, [2] e in tuttociò che era decorazione figurativa l'imitazione assira era chiara, lampante. Perfino vicino alle porte si trovavano leoni e tori ricordanti quelle figure alate e composte di forme umane e animalesche che si sono vedute a Khorsabad.

Insomma, osserva lo Helbig, i Fenici lavoravano in uno stile che ora imita l'egiziano, ora l'assiro e più volte facean tutt'uno dello stile assirio e egizio. [3] Così il nostro autore viene anche alla conclusione che numerosi oggetti scoperti in alcune necropoli sarde son fenici non egiziani come venne creduto da vari. [4]

I Fenici, come gli Egizi, facero uso della decorazione policromica all'esterno e cavarono effetti gradevoli anche dall'uso dei metalli. Il tufo calcare del paese non si prestava a essere finamente lavorato onde alla povertà che da questo derivava, si cercò di supplire col colore e il me-

[1] Cfr. De Saulcy, *L'art judaïque*, pag. 196 e seg. e De Vogüé, *Le temple de Jérusalem*, pag. 27 e seg.

[2] Cfr. Hehn, *Kulturpflanzen und Hausthiere*, 2.ª ediz., pagina 213, 214, 516, nota 55.

[3] Cfr. *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, Anno 1876, pag. 211.

[4] Op. e loc. cit. da pag. 215 a 224.

tallo. Di rado i Fenici si servirono de' marmi o graniti, e quando vollero questi materiali dovettero ricorrere all'Egitto o alle isole greche. A tutto si cercava di sostituire colla pittura, la quale si sostituiva perfino alla scultura, forse per sentimento di risparmio, come ne fanno fede alcune stele tutte ornate col pennello invece che collo scalpello state illustrate dal Clermont-Ganneau. [1]

A ogni modo, grazie a una intelligente disposizione di tutti questi elementi accessori, gli edifici della Fenicia pur restando per le loro dimensioni assai al disotto dei grandi templi dell'Egitto della Caldea e dei palazzi assiri potevano ancor destare un senso di legittima soddisfazione sopratutto nella loro ricchezza e nei loro ornati.

21. Detto questo, il carattere delle industrie artistiche fenicie è già designato. Si sono fatti i Fenici valenti nel lavoro dei vetri, e anzi, si son detti perfino gl' inventori del vetro; ciò contro ogni affermazione derivante da fatti accertati. [2] I Fenici dunque eccelsero davvero nel lavoro dei vetri e fabbricarono vasetti così galanti e fini che quelli veneziani non li sopravanzano davvero. Credo che questa industria del vetro debba essere stata una delle più coltivate in Fenicia, così come l'altra dei vasi in metallo, in rame, bronzo, argento, oro, fabbricati da questo popolo con

[1] Cfr. Clermont Ganneau, *Stèles peintes de Sidon*, Gazette Archéologique, 1877, pag. 102, tav. 15 e 18.

[2] Cfr a tal proposito Perrot e Chipiez. Op. cit., v. III, pagina 733 e seg.

grande varietà e vaghezza di forme. Ma, già, il tipo assiro si intreccia all'egizio in questi oggetti come in tuttociò che in Fenicia ha impronta artistica. E specialmente vi si riconosce l'egizio; perciocchè l'Egitto fu effettivamente il primo educatore della Fenicia, la quale avea accettato la supremazia della grande monarchia africana con una docilità che non trova la sua maggior ragione, che nel fatto del largo profitto che la Fenicia da essa ricavava.

Noto qui anche la bravura dei Fenici nell'immaginar gioielli di ornamento personale, nel lavorare avori e dirigo a opere speciali quegli che vuole avere più vasta cognizione su quanto ho appena accennato.[1]

E passo alla Grecia.

[1] Su quest'argomento veggasi sopratutto Perrot e Chipiez, op. cit., vol. III, testo consacrato alla Fenicia e suoi dominii e vedi anche Bonghi, *La Storia antica in Oriente e in Grecia*, conferenza quarta, Milano, 1879, dove è assai ben riassunto il carattere e la vita del popolo fenicio. Ph. Berger, *La Phénicie*, (dall'Encyclopedie des sciences religieuses). — Ceccaldi, *Monuments antiques de Cypre* — Helbig, *Cenni sopra l'arte fenicia* (Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica, anno 1876). Siccome in alcune necropoli del Lazio e dell'Etruria si sono trovati oggetti di provenienza fenicia così confrontisi a tal proposito 1) Helbig, *Oggetti trovati in una tomba prenestina*, (seconda serie) pag. 6 a 9 (Annali, 1879 e Monum. XI, tav. II, fig. 1 6 2) Helbig, *Oggetti trovati in una tomba chiusina*, (Annali, 1877, pagg. 398-405 e Monum. X, tav, xxxviii, fig. 1). — Rénan, *Mission de Phénicie*, Bollettino Archeologico sardo, sopratutto nel tomo ii, iii e iv, ecc., gli articoli dello Spano.

CAPITOLO SECONDO.

GRECIA.

1. Arte greca, influenze che ha subito e suo carattere nella decorazione esterna e interna. — 2 Decorazione esterna e interna degli edifici privati. — 3 Industrie artistiche. — 4 Mobili. — 5. Toreutica. — 6. Oreficeria. — 7. Vasi. — 8 Stoffe. — 9. Musaici.

1. Alla Grecia davvero; non alla Magna Grecia, nè alla Sicilia, lasciando da parte pel momento ogni questione di priorità circa l'applicazione di certi elementi artistici, i quali, comunque sia, ottennero in Grecia il loro maggior sviluppo.[1]

Venendo dunque a discorrere direttamente della Grecia noto subito che la sua arte ebbe influenze asiatiche. Ma debbo dir per ciò che l'arte greca non sia originale? Accetta, l'artista greco, per esempio, la decorazione policromica che abbiamo

[1] Intorno la priorità delle forme architettoniche italiane sulle greche cfr. *Della Razionalità architettonica*, saggio di Aristide Nardini Despotti, Firenze, 1853. L'autore, il quale considera il presente lavoro come un saggio giovanile, scriveva a me di aver nuovi e gravissimi argomenti in favore della tesi da lui sostenuta. Cfr. anche TACCANI, *Storia dell'Architettura in Europa* cominc. dalla sua origine fino al secolo XVII Milano, 1855 e in ultimo il mio *Manuale di Architettura* (seconda edizione totalmente rifusa) nel capitolo dove tratta: Dell'architettura italo-greca.

veduto in Egitto e in Assiria, ma l'accetta perchè le ragioni che la rendono pratica sul suolo greco sono quelle stesse che la consigliarono ai decoratori egizi ed assiri. L'arte greca è poi organica al sommo grado: — mi riferisco all'architettura, l'arte che meglio ci strada allo studio della decorazione e delle industrie dell'addobbo e ornamento personale. Come l'assiro, il decoratore greco non fa grande uso della scultura all' esterno degli edifici e come l'egizio, quando se ne serve, la colorisce perchè, diretto dal suo istinto pratico, il decoratore greco capisce che la scultura monocroma esposta a luce viva dà ombre forti e i chiari vanno assieme al fondo senza

Fig. 4. — Ornamentazione policroma; cimasa a Selinunte.

giuoco di mezze tinte. Così la luce viva consiglia al decoratore greco una larga sporgenza nell'abbaco dei capitelli e le fossette dove il capitello si congiunge sul fusto della colonna; fusto tutto scanellato come si usò in Egitto. Naturale! colore dappertutto: sulle pareti, sulle cornici, sulle colonne perchè senza colore ogni movimento di pianta, nelle costruzioni greche sarebbe stato insufficiente a dare sul terreno l'effetto che ragionevolmente è lecito attendersi. E i Greci dipingevano la pietra come il marmo; ne ricoprivano la superficie d'uno stucco finissimo e su questo i colori si diffondevano forti e vibrati nella vivezza dei loro contrasti. Lo stesso fecero gli Italo-Greci (fig. 4).

In genere dunque la decorazione greca si basa sul colore che accentua viepiù la struttura e non tenta di falsarla come si usa oggi: — un colore forte e armoniosamente distribuito, corretto nei suoi contrasti da una profilatura orizzontale finissimamente imaginata di cui riparlerò.

Dell'effetto che offre il vero, i Greci si preoccuparono sempre grandemente; prova ne sia la attenzione particolare che volgevano alla composizione degli angoli dei loro edifici; — e è giusto volgervi grande attenzione formando essi quella che gli artisti dicono la *macchia*, cioè a dire la linea, la forma esterna che si imprime nella mente dell'osservatore. Il tracciato geometrico non può mai render conto dell'effetto prodotto dall'angolo d'un monumento visto in esecuzione sempre da un punto accidentale. Ora io penso che non sia stato solo l'istinto a guidare

l'artista greco nelle sue ricerche, per me la riflessione vi ha la sua parte. Do un esempio.

Nelle facciate dei loro monumenti, i Greci hanno avuto sempre l'abitudine di inclinare le linee esterne al di dentro, così le colonne estreme dei loro peristili hanno avuto l'inclinazione come in guisa esagerata mostra la presente figura

Fig. 5. — Disegno dimostrativo.

(fig 5) nel suo movimento piramidale o dove l'intercolonî estremi *a b* o *c d* dovrebbero essere assai meno spaziosi degli altri. E bastasse!...: le colonne stesse — le colonne d'angolo *m* e *n* — hanno il diametro maggiore delle altre, così le prime, viste di solito in diagonale, circondate dal fondo luminoso, sul terreno figureranno eguali alle seconde, perchè il loro maggior volume staccando sul cielo — si sa che la luce viva impiccolisce le masse che avvolge — verrà opportunamente corretto. [1]

[1] A questo punto indico la seguente opera *Lois générales*

Altro particolare: guardate un tempio greco della buona epoca, si capisce; vedrete che non una modinatura vi è tracciata nel senso verticale — perfino le scannellature delle colonne vi hanno una sezione lievissima. Or tutte le profilature nel senso orizzontale, nonchè la loro incurvatura, davano luogo a un omogeneo movimento di piani a una differenza non insignificante di toni e a delle larghe masse di ombra, le quali impedivano in modo meraviglioso l'abbarbaglio prodotto, in caso contrario, da tutti quei colori esposti alla luce smagliante di Grecia

Questo, dunque si chiama avere l'istinto e essere in possesso delle leggi intime dell'arte; e su questi esempi i giovani dovrebbero fecondare e disciplinare la fantasia.

Entriamo nell'interno di una costruzione greca: — d'un tempio.

Rispetto alle nostre sale, l'interno d'un tempio greco doveva esser piccolo, col soffitto di legno tutto dipinto e nel soffitto ornati eleganti di terra cotta verniciata o di marmo, dipinto anche questo. Alle pareti, di scultura doveva esservene poca, mentre la pittura doveva primeggiare precisamente come nelle nostre sale del Rinascimento. Gran profusione di doni votivi di sommo valore, e come materia o come mano d'opera. Del resto non molto che possa richiamare la speciale attenzione del decoratore dopo quanto si è

---

de l'inclinaison des colonnes dans la construction des temples grecs de l'antiquité dedié a S. M. Othon I.er par le Ch. Villeroi ingénieur. Athènes, 1842

visto; e unicamente pel fatto che il tempio greco era di piccola proporzioni e nel suo interno il pubblico non era ammesso.

2. Onde per farsi un'idea più completa della decorazione interna nell'arte greca è necessario rivolgersi agli edifizi privati, i quali, all'opposto dei pubblici, raccoglievano nell'interno ogni sfarzo. Perchè è possibile sulle indicazioni d' Omero ricostruire un'abitazione greca — dei tempi omerici, s'intende, e abitazione principesca, non di semplice cittadino o privato di cui Omero non si occupò affatto — ma da queste ricostruzioni sempre troppo ideali se si potrà apprendere il desiderio del popolo greco di vivere tra cose belle e la ricchezza e lo sfarzo dell'addobbo, non si potrà dedurre che in modo arbitrario il sistema decorativo più generale e quindi più accettato. Che le case greche dovessero essere decorate con garbo e con ricchezza — se di cittadini agiati — è più che ammissibile; soprattutto dal tempo della dominazione macedonica, quando la grandezza e libertà della Grecia erano cadute e la noncuranza verso i pubblici edifici andava via via crescendo. Ma sembra tuttavia che le grandiosità delle dimensioni e il lusso negli ornamenti in Grecia fosse piuttosto di moda nelle ville, — la più grande passione dei ricchi e dei grandi dell'antichità classica! — che nelle case di città dove la limitazione dello spazio e il corso fisso delle strade imponevano determinati limiti e invariabili confini.

L'unico esempio di una casa privata trovato sull'isola di Delo, notevole per un bellissimo ve-

stibolo (προγθυρον), offre anch'esso materiale insufficiente allo storico della greca arte decora-

Fig. 6. — Acroterio a baccelli.

tiva, ove questi voglia parlare sul positivo e no intestarsi a lavorar di capriccio, come è accaduto ai ricostruttori della casa d'Ulisse dal Ross al Winckler.[1]

Dunque? se il decoratore greco ha dato prove eminenti di gusto elettissimo sempre e ovunque la sua azione ci è nota, la conclusione meno pericolosa e di ammettere che negli edifici privati egli debba essersi mantenuto all'altezza della sua gloriosa riputazione.

[1] Cfr., *Le abitazioni dei Greci.* Berlino, 1868.

Parlerò a suo luogo della decorazione negli

Fig. 7. — Fregio greco a campanule e palmette.

edifizi privati di Pompei i quali riproducono pur

Fig. 8. — Fregio greco.

sempre, in generale, il tipo della casa romana,

Fig. 9. — Fregio greco.

intanto offro vari tipi genialissimi di fregi greci.

Sono mirabili nella loro eleganza (fig. 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12).

Fig. 10. — Fregio greco.

3. Se mancano gli elementi per discorrere con

Fig. 11. — Fregio greco.

larghezza e sicurezza della decorazione greca

Fig. 12. — Fregio greco.

nell'interno degli edifici privati non mancano per parlare delle industrie greche. Volgiamo la mente

innanzi tutto ai mobili, perchè nell'industria mobiliare, come del resto in molte altre, i Greci si distinsero davvero.

4. Lasciamo da parte Omero, che parlandoci dell'addobbo greco, si occupa più della materia con cui questo veniva composto, che della sua forma; così per lui, troni, tripodi, letti, armature sono di rame o bronzo cesellato e i vasi e le coppe invariabilmente di metalli preziosi artisticamente lavorati. Pausania, l'autore più utile da consultarsi per la storia della scultura greca, è anche quegli che primo dà indicazioni nette e precise su un mobile artistico propriamente detto. Si tratta di un cofanetto consacrato nel VI secolo nel tesoro d'Olimpia dal re di Corinto Cipselo, che secondo l'opinione del Bötticher serviva quale ripostiglio dei maggiori e più preziosi tesori che, com'era uso, si collocavano nel tempio quali doni votivi; — un cofanetto di cedro tutto a sculture e incrostazioni d'oro e d'avorio: — una magnificenza!

L'uso dei metalli e dell'avorio per render più ricchi e belli i mobili l'abbiam già trovato in Assiria e sarà doveroso osservare ora che in questa pratica antichissima i Greci ebbero una singolar distinzione. [1]

Pochi saggi, invero, anzi pochissimi ci sono restati di mobilia greca; tra questi va segnalato

[1] Sul lavoro del legno e dell'avorio cfr. H Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Kunste bei Griechen und Römern*, vol. II, pag 328. Lipsia, 1879.

un sarcofago trovato in una delle tombe di Panticapeo, colonia greca all'estremità orientale del Ponto Eusino, divenuta poi capitale del Regno del Bosforo. Secondo il De Champeaux questo sarcofago, parte della ricca e abbondante suppellettile della tomba di Koul-Oba è il più bell'esempio di ebanisteria antica che sia giunto a noi e lo stile delle sue sculture devesi riferire al IV secolo avanti l'êra nostra.[1]

Interroghiamo dunque i monumenti.

I monumenti ci offrono numerosissimi esempi di mobilia domestica come sedie, panchetti, letti, tavolini, ecc.

Come noi i Greci avevano varie specie di panchetti e quelli a icasse da chiudersi e trasportarsi, in uso anche oggi, sembrano realmente di origine greca; per lo meno, dato che ciò non sia, in Grecia ebbero un esteso sviluppo. In genere il tipo della forma dominante in questi lavori in legno è la eleganza e la leggiadria. Nè è a dire che i Greci così inclinati alla bellezza a questa sacrificassero talvolta l'esigenza dell'uso come di sovente accade a noi moderni. Ho davanti il disegno di una sedia greca, una delle più usate, così elegante e comoda da non desiderar di più. In sostanza la forma è quella delle nostre sedie più comuni; solo che la parte superiore della spalliera, nella sedia greca, di cui ragiono è incurvata e la sua forma semicircolare offre al seduto una posizione più comoda di quella che offrano le nostre sedie da sala a spalliera diritta

[1] *Le Meuble*, vol. I, pag. 27. Parigi (collez. Quantin)

fatte così anche perchè prendono meno posto. Le gambe graziosamente ricurve all'infuori armonizzano in modo gradito colla spalliera rigonfia.

Quanto ai letti, si sa i Greci, ne avevano di più specie e come dei panchetti avevano dei letti da piegarsi o a libro; in genere i letti greci avean l'aspetto dei nostri canapè; — s'intende essendone più ricchi e più finamente ornati, sopratutto in quelle parti che non dovevano restar nascoste dalle coperte distese sopra e lateralmente pendenti. Inutile fermarsi a parlare particolarmente dei tavolini; — i quali solitamente erano più bassi dei nostri; ciò perchè una maggiore altezza sarebbe stata d'incomodo alle persone che dovevano servirsene stando sdraiate sulla *cline*: una specie di sofà usatissimo nei banchetti. — Rispetto all'arte — l'istessa varietà e ricchezza, il medesimo gusto fino e geniale. Il quale, ritrovasi in qualsivoglia oggetto greco d'addobbo e d'ornamento personale.

5. Non mi fermerò molto sulla toreutica dei Greci, cioè del lavoro dei metalli a cesello, a bulino, a tausia, all'agemina o damaschina, per quanto l'argomento gentile mi tenti. E mi tenta anche per una simpatia speciale che ho verso la scultura minuta, da ornamento, della quale anche oggidì qualche saggio discreto non si fa desiderare. L'antichità greca e latina ci ha trasmesso una quantità straordinaria di statuette, imagini religiose, vasetti di lusso, oggetti d'ornamento in genere e portutto la grazia, la gentilezza è impareggiabile. Ma figurarsi che finezza! Si narra

di Mirmecide di Mileto e di Callistrato Lacedemonio, i quali lavoravano in avorio (alcuni comprendono nella toreutica anche i lavori in avorio) quadrighe così microscopiche da star coperta sotto un'ala di mosca e scrivevano un distico sopra un seme di sesamo. Io, per verità, credo poco a queste esagerazioni e mi pare che questi lavori minuti stiano a provare piuttosto una straordinaria abilità tecnica che un gusto affinato d'arte: — ma, già, a cotale esercizio non si è spinti che da un sentimento infinito di gentilezza

6. La toreutica mi condurrebbe a parlare dell'oreficeria greca di cui anzi in qualche parte è un equivalente. Curiosa! Nel Quattrocento una delle più singolari caratteristiche dei nostri artisti fiorentini è d'aver 'cominciato a esercitarsi nell'oreficeria; precisamente come alcuni dei più gloriosi artisti della Grecia: Lisippo, per esempio, Teodoro di Samos stato eccellente architetto e ingegnoso incisore di pietre dure. Gli è che in Grecia essendo in grande favore la statuaria *crisoelefantina* si rendeva necessario negli scultori l'esercizio della scultura propriamente detta e del cesello, da ciò l'abbondanza di scultori che nell'oreficeria conseguirono alta rinomanza. A questo punto dovrei accennare gli specchi usatissimi in Grecia che dettero luogo a composizioni imaginose eseguita con suprema vaghezza; potrei accennare l'oreficeria d'ornamento muliebre come orecchini, braccialetti, monili d'oro unito a emalto, con perle preziose, volendo rievocare la

ricchissima fecondità di concetti e la squisita abilità di mano degli orefici greci.

7. Ma l'industria delle terre cotte e quella dei vasi dipinti s'impone alla mente mia che qui si ferma. Si ferma pensando a quell'abbondante produzione di terre cotte che in Grecia e pertutto si diffondeva mirabilmente; — erano figurine da ornamento come oggi se ne fanno tante in Sicilia, che servivano quali imagini divine e doni votivi, nei templi; e eziandio nelle abitazioni quali imagini di numi proteggenti la casa. — E siccome in Grecia era tanto generale il desiderio di avere di cosiffatte figurine in terra cotta, così in commercio ne venivano messe in gran quantità fatte a stampo e poi ritoccate e colorite a mano, precisamente come oggi si usa per le statuine di gesso. Per giudicare della abbondanza di cotesta produzione basta dire che dal nome degli oggetti (κόραι — *pupae* — pupattoli) venne il nome a tutta una classe di artieri: i *coroplasti* (κοροπλάθοι o κοροπλάσται).

I nostri Musei e i forestieri sono stati ornati di queste figurette di terra dopo gli soavi fatti soprattutto nel suolo dell'Attica, del Peloponneso, di Tanagra nella Beozia. Così tra le industrie artistiche greche questa delle figurette di terra cotta viene a essere una delle più gentili, una di quelle in cui lo spirito vivo dell'arte greca meglio si riflette. [1]

---

[1] Inutil dire che questa industria fu oggetto di studi speciali — Sulle figurette di Tanagra vedasi. KEKULE, *Griechische*

Da questa gentile industria all'industria floridissima dei vasi dipinti è breve il passo: — parlo dei vasi in terra non in metallo chè anche di questi se ne fabbricarono molti in Grecia e ne restano bellissimi saggi.

Ma il numero maggiore dei vasi è rappresentato da quelli di terra, di cui ora voglio parlare; almeno se lo debbo dedurre dalla grande quantità giunta fino a noi. Pare strano che precisamente di questi fragili vasi di terra se ne siano conservati in tanta abbondanza, mentre che le comuni masserizie della casa, oggetti per lo più di molta maggior solidità e durata, sono spariti senza lasciare alcuna traccia di sè. Il fatto singolare si può spiegare, come è stato spiegato, così: che colla distruzione della casa greca andavano distrutti egualmente tutti quanti gli oggetti che l'addobbavano e da tanto e così fatale sterminio poterono scampare solamente gli oggetti stati riposti nelle sotterranee dimore dei morti. Chè la grande abbondanza dei vasi greci è pervenuta dai sepolcri e specialmente da quelli d'Italia. E in Italia eranvi cospicue fabbriche di questi vasi. Ce n'erano a Volterra, a Chiusi, a Tarquinia, a Veio, a Cere, a Vulci, a Adria, a Arezzo. La fabbrica d'Arezzo — la Samo d'Italia — doveva essere molto riputata anche ai tempi di Marziale, se questi poetava:

> Aretina nimis ne spernas vasa monemus
> Lautus erat tuscis Porsena fictilibus.

Thonfiguren aus Tanagra; e su l'argomento delle terre cotte in genere vedi il già citato BLÜMNER, *Technologie und Terminologie* ecc., e OVERBECK, *Histoire de la plastique grecque*.

Dalla Grecia di vasi non ne sono venuti in quella quantità che potevasi sperare, e la messe scarsa che se n'è raccolta è limitata quasi unicamente a Micene e Tirinto pei vasi antichissimi, a Atene e Egira per quelli piccoli, a Tera, Melo e Rodi pei vasi di maggior grandezza [1]

Non è questo il luogo per discorrere lungamente dei vasi antichi di Grecia — un argomento trattato con larga copia di studi da vari autori che hanno contribuito a innalzare la ceramografia a uno dei più considerevoli rami dell'archeologia. Io debbo considerare i vasi greci esclusivamente dal punto di vista dell'arte o dell'uso, e un po' sotto il rispetto della floridezza che la loro diffusa fabbricazione recava al commercio nazionale.

E dovendoli considerare dal punto di vista dell'arte non so come meglio potere appagare il desiderio del lettore che col riprodurre qui alcuni vasi. Così, senza tante parole, ognuno potrà apprezzarne vari tipi, i quali ei capisce, cambiavano, col cambiar dell'uso e dell'agiatezza degli ordinatori (fig. 13, 14, 15 e 16).

I disegni per quanto diligenti non dànno un'idea compiuta degli oggetti e sopratutto nel caso nostro: — perchè gli esempi, non coloriti, non dicono, a chi non sa, che i vasi greci come gli etruschi, ai quali debbo pur accennare, variatissimi nelle forme, erano vari nella loro coloritura. E ora aveano il fondo nero con figure chiare,

[1] Vedi l'opera *Tirynthe* di SCHLIEMANN. Parigi, 1885.

ora le figure nere su fondo chiaro — di quella tinta giallo paglia o rosseggiante che basta ri-

Fig. 43 — Vaso greco con pitture a vari colori.

cordare perchè la mente l'abbia davanti; e ora le figure nei loro accessori d'ornamento erano

vagamente tinteggiate, ora no; — insomma una varietà infinita.

Fig. 44. — Vaso greco con figure rosse su piede di bronzo.

Quanto ai soggetti rappresentativi.... varissimi ancor essi; tanto vari che nella loro straordinaria varietà gli storici trovarono le maggiori indicazioni alla co-

Fig. 45
Vaso greco con figure rosse.

Fig. 46
Vaso greco con ornati rossi.

noscenza dell' antichità greca, nella vita pubblica e privata. Ciò è in favore dell' idea che le composizioni vascolari non si eseguivano collo stampo, ma sempre a mano Perfino quel genere d'ornati così frequente, di cui anzi dò a parte alcuni bellissimi esempi, tutti quei girali, tutte quelle fogliuzze alternate a fiori, quei meandri, quei corridietro, quelle palmette, pei quali la giusta divisione degli spazi sulla superficie rotonda era indispensabile, par che si eseguissero sempre a mano come le scene figurative. Ciò viene attestato da certe scorrezioni di esecuzione che non di rado si incontrano e che uno stampo non commetterebbe. Altra testimonianza di quanto affermo la trovo nella rappresentazione di un vaso, quale ne l'offre l'Instituto Archeologico di Germania in uno dei volumi dei suoi *Annali*. [1] La storia si svolge in un laboratorio di vasaio; le giovani lavoranti dipingono figure e ornati *a mano libera*, un altro è intento a pulire i manichi di una grande anfora. Senonchè il fatto che si adoperassero stampi nella fabbricazione delle figurette in terra cotta, di cui ho parlato, farebbe sospettare che anco nella fabbricazione dei vasi, di uso così generale, si dovesse talvolta valersi di mezzi meccanici. Per ora le indagini degli storici provano il contrario. Tanto meglio; è questo un altro segno della finezza artistica dei Greci; — oggi si farebbe diversamente certo.

[1] Cfr. *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 1876, tav. d'aggiunta DE.

Dico dell'uso dei vasi.

Qui potrei fermarmi a lungo. Seguo la divisione riassuntiva più comunemente accettata, nelle sue principali categorie: vasi a uso di premio ai vincitori di gare atletiche nelle pubbliche feste o negli esercizi della palestra, vasi di regalo nelle feste nuziali, vasi da servire di suppellettile alle tombe.

Ma già, come venne osservato, la propria classificazione dei vasi dipinti è quella che li ordina in successione cronologica, per caratteri di fattura, stile, soggetti rappresentati e indizi paleografici; — in tale classificazione dalla tazza primordiale salendo alla vaga anfora attica si manifestano i progressi della industria ceramica, dai primi tentativi volti a sodisfare un bisogno fino alle ultime squisitezze appaganti desideri di arte e di lusso.

Detto questo è facile comprendere qual floridezza commerciale dovesse recare in Grecia la fabbricazione dei vasi dipinti; l'uso essendone universale, la fabbricazione procedeva abbondantissima; cosicchè l'industria artistica dei vasi, oltre a recare in Grecia il più largo contributo alle ragioni del gusto e dell'arte dovea essere una delle sorgenti più feconde di ricchezza nazionale.

E così era.

Certo anche l'industria vasculare, come qualunque altra ebbe in Grecia il suo periodo di preparazione, di sviluppo e di decadenza.

Si assegnano al primo periodo sopratutto quei vasi, in cui le figure nere staccano su campo

rosso e sono figure disegnate senza garbo con un'andatura incerta e infantile; — solitamente si intrecciano a ornati geometrici, i quali formano la parte sostanziale di questi vasi primitivi detti da qualcuno *pelasgici*.

Si assegnano al secondo periodo quei vasi, in cui più libera e più imaginosa si svolge la composizione; il sistema delle figure nere su campo rosso o giallo paglia è abbandonato del tutto; e sostituito dalle figure chiare su campo nero; un senso di grave dignità ivi denota una profonda educazione artistica diretta e disciplinata dalla esperienza. Questo periodo è distinto dal Kramer in due fasi — la prima, detta dello *stile severo*, che risente della rigidezza arcaica particolare all'epoca anteriore dalla quale deriva, pur avendo una larghezza e vivacità di impronta segno di alta e nobile vitalità; la seconda, detta dello *stile bello*, che rappresenta il maggior sviluppo dell'industria vascolare greca distinta per una grande drammaticità di soggetti, tolti spesso dal mito di Dioniso e dalla vita comune, svolti con gentile indipendenza di concetti e sicurezza di forme.

Come in ogni arte o industria artistica, così nella industria greca dei vasi dipinti il terzo periodo vien corrotto dal fasto: a a questo periodo appartengono appunto quei vasi dove ogni senso di misura e di dignità è sviato dal falso gusto proveniente dalla ricchezza vana e orgogliosa, la quale vuole imporsi a ogni costo. Nei vasi di questo periodo si cerca l'effetto per mezzo del lusso alla grazia derivante da forme corrette e sem-

plici si va sostituendo la più ostentata ricchezza da ciò, decadenza assoluta.

Il maggior contingente di questi vasi è stato dato dalla Lucania e dall'Apulia e vuolsi riferire non ai tempi di Alessandro e dei suoi primi successori ma all'età più avanzata dei Diadochi. [1]

8. Debbo ora dire due parole delle stoffe. La Grecia aveva famigliari fino dal tempo di Omero tutti i segreti dell'arte tessile, e si compiaceva nel lusso delle stoffe che sfoggiava negli addobbi principeschi e comuni, come pure nelle vesti delle donne e degli uomini. L'industria tessile quanto più veniva incoraggiata dal commercio altrettanto

[1] Alla insufficienza mia suppliscano i lavori seguenti sopratutto per ciò che riguarda le distinzioni appena state da me sfiorate. JAHN, *Descrizione della raccolta di vasi nella Pinacoteca di Monaco* (p. CXLVIII e seg.); lo studio dello stesso autore *I vasi greci dipinti* nei suoi *Populäre Aufsätze aus der Alterhumswissenschaft*. Bonna, 1868, pag. 307 e seg., e la introduzione di BRUNN all'opera di LAU, *I vasi greci* ecc. Lipsia, 1877. — E altre opere come la seguenti: GERHARD, *Auserlesene griechische Vasenbilder hauptsächlich Etruskischen Fundorts* Berlino, 1840-1858. — BENNDORF, *Griechische und sicilische Vasenbilder*. Berlino, 1869-70. — BIRCH, *History of ancient Potery*, Murray, 1873. — E meno recenti come: MILLINGEN, *Peintures antiques et inédites de vases grecs tirées de diverses collections*. Roma, 1813. — LENORMANT, *Introduction de l'élite des monuments ceramographiques*. — Molte e belle riproduzioni di vasi e importantissime illustrazioni si trovano nei *Monumenti e Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeolog.*, fra le quali per le anfore panatenaiche vedasi *Monumenti*, 1829-33, e *Annali*, 1830, pag. 209; *Bollettino*, 1832, pag. 33. *Monumenti*, 1874-78, e *Annali*, anno 1877. — Un riassunto sulla questione dei vasi dipinti fu fatto dal prof. E. Brizio nella *Nuova Antologia* del maggio e ottobre anno 1878.

si sviluppava; e siccome in Grecia le stoffe, come ho osservato, erano ricercatissime, così se ne fabbricavano delle stupende.

Edificato il Partenone Fidia si sarebbe servito largamente della tappezzeria per decorare il monumento immortale e il De Ronchaud sarebbe disposto a credere che i disegni di questi tappeti l'abbia dati lo stesso Fidia, [1] come in seguito Raffaello, dette i disegni degli arazzi vaticani.

Questo è certo: che la tappezzeria ebbe una grandissima parte nella decorazione dei monumenti greci; si trovava frequentemente nei templi, nei teatri, nei palazzi, in mezzo ai trionfi della policromia si distingueva per mezzo del brio dei suoi fili d'oro e la blanda vivezza della sua lana e del suo lino.

Così senza volere mi trovo sospinto verso il principio di questa rapida escursione attraverso le arti minori nella vita dei Greci. E dopo ciò considerando pure il poco che ho scritto sul meraviglioso argomento non ho nemmeno la volontà di aggiungere altre considerazioni, sia pure di ordine generale, perchè tutto quanto potrei scrivere ora si riassumerebbe nella vecchia affermazione esaltante il genio dei Greci nell'arte e precisamente in tutta l'universalità e unità delle sue pratiche.

9. Comunque sia siccome il non avere almeno accennato alla bravura dei Greci nel mosaico può esser segno di negligenza, così offro qui subito

[1] Cfr. *Le Peplos d'Athéné Parthénos*, pag. 34.

Fig

Parte di un pavimento a musaico

17.

nel Tempio di Giove a Olimpia

un saggio di mosaico greco anche per avere ragione di rilevare il parere di qualche scrittore che l'invenzione degli smalti mosaicisti appartenga alla Grecia. [1] Questo musaico a testoni e a palme tutto eseguito a pietruzza dell'Alfeo appartiene al tempio di Giove in Olimpia, a quel famoso tempio stato considerato quale uno dei più vittoriosi argomenti per provare l'esistenza dei templi greci ipetrali e che dietro l'impulso di Ernesto Curtius e il valevole appoggio dell'Impero Garmanico fu oggetto di scavi della più alta importanza (fig. 17). [2]

[1] Cfr. Gerspach, *La Mosaïque*, pag. 10

[2] Intorno a questo musaico e a tutto ciò che riguarda il tempio di Giove a Olimpia vedi la bellissima opera del Botticher *Olympia, Das Fest und seine Stätte*. Berlino, 1886, p. 260 e segg.

CAPITOLO TERZO.

ETRURIA, ROMA E POMPEI.

1 L'arte italiana nelle sue origini Etruria. — 2 La decorazione e l'industria nell'arte etrusca. — 3. Vasi, Specchi, Ciste — 4 Roma e Pompei. L'arte romana nelle origini, nella sua costruzione e decorazione. — 5. Le case di Pompei. — 6 I caratteri principali della decorazione pompeiana. — 7. La origine delle pitture di Pompei, decorazione interna nel suo complesso, e musaici. — 8 Le industrie artistiche romane a Pompei. — 9 Mobili e Bronzi. — 10 Ancora i bronzi: — ornamentali e statuari — 11 Gioielli e Argenteria. — 12. Stoffe — 13. Il carattere dell'ornamento romano, la sua originalità e confronto coll'ornamento greco

1. Eccoci dunque all'Italia.

Senza parlare dei misteriosissimi Pelasgi che fan capo alla storia di più d'un popolo per quanto nulla si sappia di loro e nulla si vegga tranne delle formidabili muraglie, non posso a meno di accennare agli Etruschi, come quel popolo il quale avendo padroneggiato Roma nascente ivi impresse larghe traccie del suo incivilimento.

La nostra civiltà occidentale ha come il vecchio Oriente i suoi misteri: l'Etruria è per noi, dice perfettamente il Duruy, [1] quello che era l'Egitto avanti Champollion. Sappiamo che è stata

[1] Cfr. *Histoire des Romains*, vol. I, pag. LII. Parigi, 1879.

abitata da un popolo industrioso, commerciante, artista, guerriero rivale dei Greci, subendone indi la influenza, ma questo popolo scomparso, ha lasciato per enigma una lingua sconosciuta e per prova di quanto era stato numerosi monumenti, vasi, statue, bassorilievi, oggetti preziosi come lavoro e come materia; — un popolo così industrioso da inondare l'Italia dei suoi prodotti, così civile da coprire di incisioni i suoi monumenti, le sue tombe. Ma tuttociò è ancora presso chè muto e la scienza moderna compie sforzi inauditi per indagare, sapere, rilevare la grandezza, le abitudini intime di questo popolo sulla cui civiltà Roma innesto la sua.

2. Se peraltro, dal mio punto di vista, io posso abbandonare gli Etruschi in quanto voglia quivi discorrere del loro sistema decorativo (perchè tranne che essi tennero in pregio la policromia e adoperarono nelle costruzioni il legno e la terra cotta niente io so)[1] — non posso minimamente trascurarli ove desideri seguire con diligenza il mio programma vale a dire ove voglia tener conto delle industrie artistiche, nelle quali gli Etruschi primeggiarono davvero. Gli scavi etruschi hanno dato un'innumerevole quantità di bronzi, di terre cotte, di gioielli, di utensili domestici d'un lavoro considerevolissimo. La toreutica etrusca era così in onore che nella stessa Atene, dappertutto, si

[1] Cfr. a tal proposito il mio *Manuale d'Architettura italiana* (seconda edizione), vol. I, pag 7 e seg. — U. Hoepli, Milano, 1887

cercavano candelabri, specchi di bronzo, coppe e gioielli d'oro di provenienza tirrena; e allorquando anni sono il Museo Campana mostrò al mondo civile le meraviglie etrusche in fatto d'oreficeria, l'oreficeria moderna dovette mettersi per un certo tempo a imitarla.

3. Sui vasi vi sarebbe molto da discorrere. Intanto giova mettere in sodo che i rossi d'Arezzo e i neri di Chiusi sono affatto etruschi. La forma, spesso bizzarra ma quasi sempre elegante; gli ornamenti onde vengono decorati quali animali fantastici, sfingi, cavalli alati, grifi, sirene, ricordano motivi assai comuni in Oriente e fanno viepiù pensare alla influenza dell'Asia su l'Occidente. Alcuni vasi etruschi potrebbero esser presi per delle *canope* egiziane: — piccole urne funerarie il cui coperchio è formato da una testa umana.

Non parlo degli specchi etruschi interessanti sopratutto per i soggetti che vi sono incisi [1] (figura 18), nè parlo delle cista, la più celebre delle quali, la Cista Ficoroni al Museo Kircheriano a Roma recante l'arrivo degli Argonauti in Bitinia, è un monumento di altissimo valore. [2] Non meno

[1] Su questo argomento indico: GERHARD, *Etruskische Spiegel*, 7 vol Berlino, 1839 — J. DE WITTE, *Les Miroirs chez les Anciens*. Bruxelles, 1872. — In fatto di bronzi in genere sarà utile dare un'occhiata al VERMIGLIOLI, *Saggio di bronzi etruschi trovati nell'agro perugino*, 1813, e agli studi del Gozzadini, del Zannoni, del Brizio, su le scoperte fatte nel territorio bolognese.

[2] Le Ciste sono scatole cilindriche o ovali e si dicono so-

del vaso François al Museo etrusco di Firenze,

Fig. 18.
Specchietto di bronzo inciso nella parte di dietro (Museo di Berlino).

vente di Preneste perchè la maggior parte pervennero di qui, ma è meglio dirle soltanto Ciste perchè se ne trovarono anche altrove come a Vulci, nel Piceno, ecc.

il più mirabile dei vasi antichi d'Etruria. [1] E poichè un abitante di Vulci l'avea stimato degno di essere seppellito con lui, mettiamo a parte di ciò che l'Etruria ha fatto quello che ha amato; e proseguiamo — la grandezza di Roma s'impone. [2]

4. E s'impone colle sue masse costruttive, colle sue volte imponenti, coi suoi massicci piedritti, i quali, filettati da ornamenti, sembrano perdere perfino, e lo perdono, quell'aspetto di solenne gravità, loro pregio supremo. Ho detto altrove, che molti edifici romani non guadagnerebbero niente a essere restaurati; — non l'ho detto a caso, non per fare una frase, ma perchè ho la profonda convinzione che quanto ne resta oggi è ciò appunto che costituisce la loro grandezza e bellezza: la struttura. Si faccia il confronto tra la struttura schematica di una delle sale della

[1] E stato pubblicato più volte, ma per essere più sicuri è meglio guardare le tavole 54, 55, 56 e 57 dell'*Atlante dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*, vol. IV.

[2] Su l'argomento dei vasi etruschi indico: J. De Witte, *Études sur les vases peints*, 1865, *Notice sur les vases peints et à reliefs du musée Napoleon III.* — Birch, *History of ancient pottery*, 1873 — F. Lenormant, *Les vases étrusques de terre noire* (*Gazette archéologique*, anno 1879, pag. 98; l'*Art*, 1882, pag. 52 e seg.). — E tra le opere un po' vecchie ma notevoli ancora G. B. Passeri, *Picturae Etruscorum in vasculis*, ecc. Roma, 1767-75 — Lanzi, *Dei vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi* Firenze, 1807. — Jorio, *Sul metodo degli antichi nel dipingere i vasi*, ecc. Napoli, 1813 — Gerhard, *Griechische und etruskische Trinkschalen*, ecc. Berlino, 1848 — Gargiulo, *Collezione delle diverse forme dei vasi italico greci detti comunemente etruschi.* Napoli, 1822.

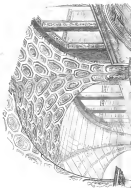
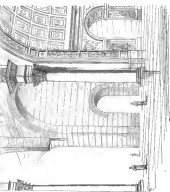



Fig. 49. — Basilica di Costantino a R —

Basilica di Costantino e la stessa struttura ornata di cassettoni, cornici, fregi, ecc. se ne misurino le impressioni: — so io avrò torto verrà dire che il sentimento mio è viziato (fig. 19).

Comunque, io debbo studiare la decorazione romana e qual è l'accatto: naturale! non la posso studiare che sui monumenti architettonici di cui è parte integrale: — anzi giacchè il caso mi ha portato a far la presente considerazione, debbo osservare intanto che l'organismo costruttivo dei monumenti romani non è mai alterato dalla decorazione; e questo potrebbe essere un argomento vittorioso contro quanti si ostinano a credere, esagerando certe manchevolezze nello spirito nazionale dei Romani in fatto d'arte, che i Romani non ebbero istinto artistico. Questa è una esagerazione contro la quale protestano gli avanzi monumentali di Roma e il resultato degli studi stati fatti sugli stessi con metodo scientifico.

Va bene che i giovani lo sappiano; questi giovani italiani che studiano in modo insufficiente l'architettura; questi giovani cui si fa credere così spesso il contrario.

Nelle influenze che Roma ha dovuto subire e nelle forme che ha dovuto accettare non si deve vedere un segno di cieca e incondizionata dipendenza e neanche di insufficienza artistica per parte dei Romani; Roma subì e seguì l'arte degli Etruschi, indi dei Greci perchè da sè, nata da ieri, non poteva creare un'arte personale molto più che l'istinto del suo popolo avea rapporti con quello dei due popoli ricordati. Ecco la ragione per cui architetti etruschi costruirono a Roma i

suoi primi templi e scultori etruschi ne decorarono i fastigi; — e imagini di dèi, costumi religiosi, scienza augurale, giochi del circo, combattimento di gladiatori, mobili, vasi, gioielli, utensili domestici tutto ebbe Roma dall'Etruria. Roma forte e ricca, indi, per virtù della sua meravigliosa espansione ebbe dalla Grecia vinta quello che nell'arte già aveva avuto dall'Etruria. L'architettura greca s'impose a Roma e durante l'ultimo secolo della Repubblica dominò: — le statue greche aveano già inondato il suolo romano....

Ma, e dunque? non dobbiamo per lo meno tener conto ai Romani di essersi fatti discepoli o ammiratori di coloro che nel dominio dell'arte furono maestri del mondo e di averci conservato alcune delle loro opere principali?

Comunque sia di tutti gli elementi disparati venuti a Roma per mezzo dell'Etruria e della Grecia, Roma non fece un tutto ibrido e irragionevole come poteva, se non fosse stata diretta da quell'istinto artistico che le si vuol negato; accettò elementi di Etruria e di Grecia e li combinò in guisa da farne oggetto ciascuno di una funzione che lo si adattasse, vuoi dal punto di vista della struttura, vuoi da quello della decorazione. E così ebbe un assieme organico e supremamente originale.

La decorazione romana va cercata sopratutto nella costruzione che primeggia sempre; e è appunto per il posto larghissimo che la costruzione ha nella decorazione degli edifici romani, che l'architettura di Roma imperiale conserva in modo meraviglioso quel suo aspetto di signorile gran-

dezza, quell'aria di nobiltà maestosa che ne fanno uno dei più begli esempi di ricchezza ornamentale nelle forme dell'architettura E, come dice il Viollet-le-Duc [1] — e a vero dire i Romani sono stati i primi a sapere unire, senza confusione, cioè senza danno dell'ordinamento organico, la struttura alla decorazione sur una scala vasta e proprio monumentale. Onde la decorazione monumentale va cercata a Roma e è la decorazione logica per eccellenza. Nella decorazione Roma si giovò del sistema della piattabanda e dell'arco e talvolta lo usò contemporaneamente negli arconi interni delle terme; come ad esempio nel Frigidario di quelle di Antonino Caracalla (fig. 20).

Gli artisti romani hanno tratto un largo partito decorativo dalla ricchezza e dal colore della materia adoperata, come marmi, graniti, porfidi, di cui han fatto cornici, fusti di colonne, fregi; e dal bronzo ossidato e dorato, di cui hanno arricchito basamenti, capitelli, cassettoni, antefisse.

La ricchezza e il colore della materia come elemento decorativo è tutt' affatto romano e gli artisti romani se ne giovarono in ogni occasione e talvolta fin troppo. Perchè se questo sentimento volto benevolmente alla decorazione ricca e fastosa fu ognor vivo nell'animo del Romano anche quando seguiva con ammirazione l'arte dei Greci, fu vivissimo e perfin corruttore, allorquando

[1] Cfr *De la decoration appliquée aux edifices*, pag 20 Parigi, 1880.

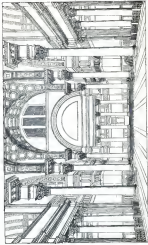



Fig. 30. — Il Frigidario, restaurato, delle Terme di Caracalla, Roma.

Roma imperiale volle inalzati quelli immensi edifici a uso di terme e di abitazioni private come palazzi e ville, ove all'originalità della decorazione si andava sostituendo, dando prova di falsissimo gusto, la sovrabbondanza degli ornamenti. Non parlo dell'arte fiorita a Roma a tempo di Traiano e d'Augusto; anche allora gli artisti sentivano il bisogno di mostrare al mondo meravigliato la ricchezza di Roma, ma sapevano tuttavia dare esempi splendidi di un appropriato e razionale contemperamento fra costruzione e decorazione.

Allora i decoratori spingevano la logica al segno che, sia all'esterno, sia all'interno, non avrebbero mai unito materie di natura diversa, cioè granito e pietra, marmo e muratura invero assai inconciliabili negli effetti della decorazione. I marmi e i musaici hanno note vive e metalliche che la pietra e la muratura non hanno; — tra loro si armonizzano, ma colla pietra e colla muratura no; — conseguenza di ciò, marmo e musaico da una parte, pietra e muratura dall'altra; sopratutto verso la fine dell'impero, quando l'uso del musaico s'era fatto più generale. L'uso più generale del musaico conciliò dunque meglio gli effetti decorativi di questa materia luminosissima coi lustri dei marmi, ma spinse viepiù l'arte decorativa nella via del lusso ostentato, cioè a dire della perdizione.

E qui è prudenza fermarsi.

5. Ma prima di volger lo sguardo alle industrie artistiche in Roma è necessario dirigerlo verso Pompei e Ercolano. Ivi potremo completare la

conoscenza della decorazione romana, perchè come a Roma si è potuta accennare nella sua pubblica magnificenza, a Pompei ci è dato adorarla nella signorile riservatezza delle abitazioni private; abitazioni di provincia non meno utili a conoscersi degli sfarzosi monumenti della capitale. Chè veramente la grande utilità di Pompei — mi limito a parlare di Pompei — per noi è di farci conoscere la vita di provincia nell'impero romano, giacchè la vita di Roma ci è nota per tante vie. Cicerone, Orazio, Giuvenale offrono quante notizie si possono desiderare su questo argomento.

A Pompei una casa sarebbe facile ricostruirla quale era in tutto e per tutto; colla sua terrazza, le sue porte, la sua mobilia in ordine Entrando in un'abitazione pompeiana vecchia di tanti secoli, ci sarebbe da credere che l'assenza del padrone di casa fosse momentanea e se ne attendesse il ritorno.

Oh le case di Pompei! Vorrei essere un Romano antico per possederne una. Certo per giudicare convenientemente queste abitazioni è necessario abbandonare prima di tutto alcuni pregiudizi; bisogna persuadersi che è possibile di vivere diversamente da quello che noi viviamo. I Pompeiani amavano di star bene e il *comfort*, come dicono gli Inglesi, lo cercavano e lo volevano a ogni costo; solo lo volevano a loro modo: sì sa ogni secolo ha i suoi gusti e le sue preferenze e c'è la moda anche nella maniera di esser felici come nel resto. Dimentichiamo di essere quello che siamo; gente abituata a vivere in queste case destinate all'abitazioni di diecine di

famiglie per utilizzare spazio, limitare meglio il centro dell'attività e far denaro; dimentichiamo il bisogno di aver finestre sulla via o sulla piazza per affacciarsi a vedere, salutare, indagare e entriamo col pensiero in una casa di Pompei. — Santa libertà! A Pompei ogni casa una famiglia — proprio come oggi in Inghilterra — non dappertutto ma quasi; le stanze principali a pianterreno, non una idea, neanche lontana, delle grandi scale delle case moderne. [1] — Le case di ricchi, erano costrutte tra quattro vie e occupavano una isola intera; se di gente bisognosa numerose botteghe sul davanti.

E mentre presso di noi gli appartamenti di facciata rappresentano la parte più ragguardevole dell'abitazione, presso i Pompeiani la facciata era totalmente destinata al commercio, quando non veniva chiusa da muri senza porte, nè finestre. Insomma la casa di Pompei non guardava la via ma l'interno e col di fuori non comunicava che per mezzo della porta d'ingresso, sempre chiusa e qualche rada finestra nei piani superiori A Pompei si voleva vivere liberamente lungi dagli sguardi dei curiosi e dagli sdegni degli indifferenti, vivere la vera vita domestica, intima, famigliare; da ciò la necessità di atrii vasti con colonnati, ai quali, la decorazione ben appropriata, dava vaghezza e allegria.

6. La decorazione in Pompei è tutta quanta in

[1] Cfr. su ciò NISSEN, *Pompeianische Studien*, pag 60 e seguenti

man del pittore, mentre in Roma in quella dell'architetto. Ho già parlato dei rivestimenti di marmo o dei musaici nell'interno delle costruzioni romane, ho mostrato per mezzo di vignette il lusso che ivi l'architetto faceva di colonne, cornici, archi e vòlte; orbene la decorazione pompeiana in parte non è altro che l'imitazione in colori di questi rilievi architettonici. Nei più antichi freschi [1] di Pompei l'imitazione è evidente; a poco a poco viene a essere meno fedele; si dipingono spesso colonne, pilastri, cornici ma di fantasia. Il decoratore sa che quanto dipinge non deve essere costrutto, perciò può abbandonarsi a capricciosissime variazioni: in tal modo assottiglia colonne, le sormonta di archi costruttivamente impossibili, le divide, suddivide con terrazzi, festoni e imagina prospettive bizzarre e orna tutto di leoni volanti, cavalli alati, chimere, tritoni, ecc. (fig. 21). La fantasia nel decoratore pompeiano è geniale, ma non altrettanto varia; dipinge l'architettura, la figura, la natura morta nello stesso modo, colla stessa imaginazione a agilità di mano. È una bellezza! Veder qua un pilastro agile come stelo di un fiore, vago come tirso di una baccante, là una terrazza con fiori e foglie incoronanti due Amori in atto di baciarsi o la poetica veduta d'una campagna o uccelli che svolazzano e geni che scherzano lietamente: un mondo beato! (fig. 22).

E qui io non posso dire di tutti i generi di

[1] Li dico così seguendo il resultato degli studi del Donner ai quali accennerò ancora.

Fig. 21 — Decorazione mur

le di Pompei (tipo fantastico).

Fig. 22. — Decorazione murale di Pompei (tipo paesaggistico).

pittura usati a Pompei, nè dei soggetti più comunemente trattati dai figuristi — dirò solo di passaggio che a Pompei ebbe un largo favore la mitologia e la leggenda eroica, e — curiosa! — non indigena. — Quanto alla tavolozza varia, bizzarra, anche questa: impossibile descrivere tanta varietà e bizzarria. E una cootinua festa di colori in quei quadri vaghissimi, è una pittura che si propone di rallegrare lo sguardo, quasi di trattenere col suo fascino l'osservatore e vi riesce; trionfalmente! — Tutto vi è rappresentato in piccolo, è il mondo veduto con un canocchiale alla rovescia, e l'imagine idealizzata di questa vita, anche nella sua parte meno poetica. L'uomo scompare nelle pitture pompeiane e lo sostituisce Amore: Amore ivi canta, giuoca, ride, scherza, piange anche; — ma è sempre Amore e, comunque sia, alletta. Gli Amori formano il corteggio di Venere, la protettrice di Pompei, la carezzano, le offrono doni, l'accompagnano cento volte a Marte, non l'abbandonano mai, insomma, — altro che nei quadri di Watteau e di Boucher! — il trionfo d'Amore bisogna vederlo a Pompei.

Ho offerto due tipi differenti di decorazione pompeiana, due quadri dirò; perchè le mie incisioni rappresentano ciascuna, a modo di *particolare*, una composizione artistica. Or perchè il lettore possa farsi più chiara idea del sistema decorativo di Pompei offro anche due vignette rappresentanti due *assiemi* decorativi (fig. 23 e 24).

7. Gli studi moderni hanno provato la provenienza alessandrina o ellenistica di quest'arte in-

tima [1] così diversa da quella dei grandi affreschi

Fig. 23. — Tepidario delle Terme della Fortuna (bagni antichi) a Pompei.

[1] Già qui intendo parlare d'arte a soggetto; delle pitture copiate dalla mitologia o dalla leggenda eroica. A Pompei, su

Fig. 24. — Atrio, restaurato, nella Casa detta del *Poeta tragico* a Pompei.

1968 ve ne sono più di 1400, quasi tre quarti dunque, rappresentanti scene mitologiche o epiche. Vi sono anche delle scene di carattere locale e queste sono realmente originali. — ma sono così poche!...

ornanti le pareti dei monumenti pubblici di Roma; di questi quadri da appartamento come li chiama Helbig (*Cabinetsbilder*) quasi volendo con ciò uniformarsi ai musicisti che distinguono la musica da camera, da quella da teatro e da chiesa.

Comunque sia, originalità o no, nella pittura di Pompei la grazia, la gentilezza è spinta al suo massimo grado e se, giudicata con imparzialità, può sembrare meno perfetta di quello che potrebbe credersi (in certi particolari è addirittura manchevole: il Boissier ne fa la difesa [1]) dal punto di vista decorativo dal quale intendo considerarla io, può esser sorgente di alte e feconde ispirazioni.

Oh se a tanta grazia avesse unito altrettanta varietà! ma di varietà — si rammenti — difetta la pittura pompeiana.

Inutile aggiungere che la decorazione, nello interno delle case di Pompei, non proveniva solamente dalle pareti, la colorazione viva, splendente quivi diffusa, si diffondeva anche su pei soffitti, fatti di legno e sui pavimenti in musaico — s'intende ove si parli di case signorili come quella di Cornelio Rufo, per citarne una. [2]

E davvero in queste case il musaico era dif-

[1] Cfr. *Promenades Archeologiques* pag. 341. Parigi, 1881.

[2] Indico su questo argomento. W. HELBIG, *Die Wandgemälde Campaniens nebst einer Untersuchung über deren Technik*, von O. DONNER. Lipsia, 1868, con un atlante. *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, 1873 — MAU, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompei*. Berlino, 1882, con un atlante.

fusissimo. E poi pavimenti non si adoperava a Pompei quel genere d'ornamentazione a forme geometriche che tutti hanno in mente; ma si usava con illuminata preferenza un genere pittorico originale, di cui può dare una idea l'unita vignetta (fig. 25). Qui si tratta di un artistico intreccio di foglie, frutta e maschere sceniche, altrove si tratterà ancora di foglie e di frutta, ma intrecciate a animali veri o fantastici. I più begli esempi di pavimenti musaicistici si trovarono a Pompei e sembra anzi che il genere di musaico cui accenno, principiato in Grecia, in Italia trovasse una via di splendore soprattutto nella Campania. Perciò in questi saggi di pavimentazione storiata vuolsi trovare il filo della tradizione che ci conduce sino al grande pavimento del Duomo di Siena cominciato nel 1369 e erroneamente stato attribuito, nel suo principio, a Duccio dal Vasari e in seguito da molti.

Fig. 25 — Musaico di Pompei.

Nè qui in fondo mi sembra inutile rilevare che gli stili architettonici in Pompei sono due e perfettamente distinti; uno

etrusco non soltanto nella forma, ma eziandio nei colori; l'altro greco nel colore e nel disegno. Questo secondo stile talvolta ha delle forme copiate direttamente da modelli greci e tal'altra si ispira un po' in Grecia, un po' a Roma.

8. Come ho fatto per la Grecia, così farò per le industrie artistiche di Roma, — principiai coi mobili, principio cogli stessi. Ma una differenza vien subito in mente quando si pensi che mentre dovetti dichiarare, che saggi di mobilia greca, ve ne sono pochissimi, saggi di mobilia romana non ne mancano. E intendo per mobilia anche quei tanti utensili domestici come candelabri, lampade, bronzi in genere.

Si sa; quello che ci manca per avere una imagine chiara e compiuta della vita greca è l'abitazione privata, mancanza che a Roma non si conosce, mercè gli scavi di Pompei e Ercolano e sopratutto di Pompei, oggetto di speciali e continue cure. Ho già accennato alle sue case, alla splendidezza della loro decorazione. Ma a Pompei accanto le case, vicino alle rovine dei templi e dei teatri, pertutto, e in abbondanza vennero trovati, sotto le macerie infinite, varietà di utensili domestici parte dei quali, stati perduti per avidità degli scopritori.

Senonchè l'abbondanza è tale e tanta che quanto è stato perduto non va in grave danno della conoscenza della industrie artistiche romane, che intendo far fare a chi mi legge.

9. E parlo dei mobili da sedere. I freschi di

Pompei e Ercolano ancora intieri o in pezzi ci offrono una completa nozione della varietà di queste genere di mobili; i quali somigliano in generale ai greci che ci sono noti. Perchè cotal rassomiglianza? È presto detto: — Pompei prima di essere romana fu greca, qui la civiltà italo-greca inalzò templi e teatri magnifici, i quali mi fecero sempre pensare che le colonie greche ivi stanziate abbiano recato una civiltà nova in queste città della Magna Grecia e della Sicilia e che queste città ernai fiorenti forse potevano far senza della influenza greca, cui furono di beneficio.

Il fatto è che tutte queste opere a nostra conoscenza venute fuori dal suolo di Pompei hanno aspetto greoizzante e provengono per la massima parte da un periodo di tempo che, come affermano le opere stesse, ha immediatamente preceduto la distruzione della città, quando cioè l'elemento romano ivi padroneggiava. Dei resto possono essere benissime lavoro di artisti romani, giacchè tutta quanta l'arte latina ebbe derivazioni greco-italiche e greche come si dice comunemente.

Qui non potendo scrivere delle tante varietà di mobili da sedere usati dai Latini accenno uno dei migliori esempi di questo genere; — il *bisellium*, poltrona doppia, cioè da due persone usata dai Decurioni e come distinzione dagli Augustali, precisamente come la *sella curulis*: — è tutta di bronzo, lavorata finamente con ornati, ecc. Ma già qui in fatto di bronzi non c'è che da scegliere e fra i meltiplici tripodi (*delphica*, sott. *mensa*) fatti a imitazione del τρίπους greco, ne noto une dei più interessanti, sopratutte per il

lavoro finissimo. [1] Sono sviluppati, come dice l'istessa voce che li designa, su tre gambe, le quali per lo più finiscono in forma di zampe di animali e sono o di bronzo o di marmo e destinati come tavola da bere; — tavola che faceva parte, e parte considerevole, del mobiliare di lusso d'ogni casa di ricco cittadino. Di questi tripodi ce n'erano anche di quelli destinati a usi sacri, ma allora aveano il posto per sopportare un bacino di metallo piatto o emisferico.

10. Continuo coi bronzi; — perchè proprio non si può parlare di Pompei senza volgere la mente ai suoi numerosissimi bronzi per descrivere i quali, non basterebbe un volume. Ce ne è per tutti gli usi e tutte le borse; — ricchi o modesti ornati o no, ma sempre di forma graziosa, geniale. Letti, sedie con ornati e figure, bassorilievi cesellati e perfino con incrostazioni d'oro o d'argento destinati a decorare mobili qualsisiano; — utensili domestici dai più volgari ai più fastosi, dalla marmitta di cucina [2] al vasetto per profumi, allo specchio per signora; — e lucerne e oggetti di toelette, specchi, cassette, pèttini, spille, braccialetti, elmi, insomma per quanto si scriva c'è sempre da dimenticar qualcosa; nes-

[1] Vedi la tavola 19 del mio *Ornamento policromo*, U. Hoepli, editore.

[2] Ai curiosi indico uno studio su gli *Utensili di Cucina* (*Les Ustensiles de Cuisine*) presso gli Antichi, gli Egizi, gli Assiri, i Greci e i Romani, pubblicato da P. Rioux de Maillou nel tomo III e IV della *Revue des Arts décoratifs* (Parigi, 1882-83.)

Fig. 26. — Lucerne da portar a mano

a, lucerna comune di bronzo; *b*, la stessa ved
gon vedute nella lor parte superiore, *e*, Lucer
altre a molti becchi; *i*, *k*, *l*, *m*, *o*, *p*, lucerne
pendere a diversi becchi, *n*, *a*, la precedente
r, *s*, *t*, *u*,

e da appendere, in terra e in bronzo (Pompei).

ita di sotto col segno di fabbrica; *c* e *d*, lucerne di sta-
ia accese ad un sol becco, *f*, oltre a due becchi, *g*, *h*,
portatili e ornamentate riccamente, *n*, *b*, lampada da ap-
eduta di sopra, *q*, lucerna da appendere a tre becchi,
lucerne di fantasia.

suna numerazione per completa che si supponga può offrire l'imagine viva della bizzarria straordinaria, della infinita quantità e varietà di bronzi, che gli scavi d'Ercolano e Pompei hanno prodotto entusiasmando dotti e artisti.

L'amatore s'abbellisca; io gli offro in disegno

Fig. 27. — Stadere portatili (Pompei).
1 e 3, Stadere a piatto con peso figurato. — 2, Stadera a gancio. — 4, Stadera a doppio gancio. — 5, Stadera a catena. — 6, Piatto.

non indifferente quantità di questi bronzi. — Vi unisco altri oggetti minuti d'altra materia ma dello stesso carattere artistico (fig. 26, 27, 28, 29, 30, 31 e 32).

E non ho ancora tenuto conto dei bronzi di un ordine superiore, voglio dire delle statuette, destinate ai templi e alle cappelle private e di quell'altre, moltissime, che potrebbero dirsi bronzi di genere, destinate all'ornamento delle case, dei

giardini, delle fontane, degli atrii cui il buon Pompeiano attribuiva tanto interesse, amante come

Fig 28. — Vasi di bronzo trovati a Pompei, ora al Museo di Napoli.

era del fresco, e giustamente, dato il clima di Pompei d'estate così soffocante.

Di questi bronzi, il Museo di Napoli, ne possiede una collezione ragguardevolissima proveniente da Ercolano e Pompei.

Fig. 29. — Vasi di bronzo trovati a Pompei; Museo di Napoli.

Fig. 30. — Grande situla di bronzo con teste all'attacco del manichi stata trovata a Ercolano; Museo di Napoli.

Fig. 31. — Oggetti di toelette femminili

a, specchio a mano, *b*, spillone da capelli; *c*, vasetto d'avorio, *d*, pettine; *e*, vasetto di vetro; *f*, barattolo unguentario, *g*, spilloni da capelli; *h*, barattolo unguentario, *i*, spazzole, *k*, pettine, *l*, specchio a mano, *m*, specchio da appendere, *n*, altro specchio a mano.

11. Nè ora dirò molto dei gioielli, i quali a

Roma furono tenuti in così grande favore. Anche avanti delle grandi conquiste dell'Asia, Roma era

Fig. 32 — Elmi di gladiatori, in bronzo, trovati a Pompei, ora al Museo di Napoli.

inondata di gioielli, tanto che in un certo tempo valsero a afforzare il pubblico erario. E anzi du-

rante la seconda guerra punica la legge Oppia proibiva alle donne di portare addosso più d'una mezz'oncia d'oro.

Segnalato questo grande favore non si può asserire che la gioielleria latina presentasse, sotto il rispetto artistico, l'interesse della greca; questo no: la latina non ha quell'aspetto vario nella composizione, pregio supremo della gioielleria greca, non ha di questa, in generale, certe finezze e certo aspetto leggiadro che ee appagava il gusto raffinato d'un Ateniese, non sodisfaceva la materiale vanità di un Romano. Belliseima peraltro l'argentaria a Roma; vasi, pàtere, ecc. fatte a cesello o come dicesi comunemente a sbalzo.[1] Tra i molti esempi ce ne eono dei celebri: la coppa Corsini, per esempio, scoperta a Porto d'Anzio, la pàtera di Rennes, nel Gabinetto delle medaglie a Parigi, il Disco in argento massiccio trovato in Francia nelle vicinanze di Avignone nel XVII secolo e indi conosciuto col nome improprio di scudo di Scipione.

In tutti questi lavori si rileva il gusto dei Romani verso la sontuosità al contrario dei Greci, che lo volgevano alla eleganza, alla finezza non allo sfarzo chiassoso dell'oro e dell'argento.

[1] Qui sull'autorità linguistica dell'Angelucci intendo per lavoro di cesello quello che si fa su lamine di metallo disegnate e messe in pece con istromenti di varia forma a mo' di scalpelli con taglio bolso, cioè che non tagliano, ma amaccano e fanno rialzare a basso, a mezzo e ad alto rilievo tutto ciò che è disegnato sulla lamina. È il lavoro detto *repoussé* dai francesi e dagli artisti italiani *a sbalzo* ma erroneamente, e non c'è autorità artistica che valga per fare accettare, da chi ama scrivere e parlare con proprietà di lingua, questo solenne strafalcione.

12. Quanto alla tappezzeria — altra industria di lusso che a Roma fu evidentemente importata — si sa da Plauto che fino dal II secolo la Campania produceva delle stoffe di pregio non indifferente.

Nei primi tempi dell'impero l'uso della tappezzeria monumentale era diffusissimo a Roma, e dico così sull'autorità d'Ovidio, il quale fa capire che i Romani consideravano la tappezzeria uno dei migliori e più sontuosi mezzi di decorazione. Le scene che vi rappresentavano nella loro varietà e vastità, non temevano il confronto degli affreschi; pittura che non ebbe il favore di quella a musaico o in tappezzeria per la ragione detta poc'anzi, che i Romani alla bellezza, di giorno in giorno più, andavano sostituendo la ricchezza. E la tappezzeria, la quale ebbe a Roma dei momenti di trionfo, subì anch'essa l'ascendente di tutte le industrie artistiche romane che nello sfarzo smarrirono ogni senso di misura e di dignità. Lo che avvenne subito dopo il regno degli Antonini. In questo tempo il lusso che andava crescendo a dismisura ispirava agli artisti ogni genere di fasto. Per dare un esempio dirò, che fino alla metà del III secolo gli imperatori erano andati vestiti semplicemente colla toga; da quest'epoca in poi si videro indossare costumi così ricchi di oro e gemme da far pensare al lusso delle corti orientali. Fu Aureliano (270-275) il primo a volere nelle vesti dell'imperatore ogni specie di ricchezze e Diocleziano (284-305) rincarava la dose e i suoi successori lo stesso. Intanto il fasto della corte trovava la sua eco in quello dei privati.

Le stoffe, che al fasto pubblico e privato contribuirono a dare sempre un grande sviluppo, furono quelle che maggiormente subirono l'influenza della ricchezza sulla bellezza semplice e maestosa; ma giova notar peraltro che nei buoni tempi dell'arte romana, a Roma, l'arte tessile ebbe un largo e serio svolgimento; — basterebbero i versi di Catullo e d'Ovidio, esaltanti arazzi superbi, a provare l'alto spirito d'invenzione che i Latini portavano all'arte tessile.

13. Il Romano ricco e potente amava far vedere in pubblico la sua ricchezza e il suo valore; da ciò l'uso abbondante d'ornamenti e l'origine di quel suo ordine composito, innesto ingegnoso dei due ordini ionico e corintio, la cui ricchezza e originalità si riassume nel capitello. E già, è sempre nei capitelli dove il decoratore dà prova della maggior varietà d'imaginazione; — e i Romani in fatto di capitelli offrono esempi significantissimi di un gusto distinto e veramente originale.

Amante di imprimere ovunque la traccia del proprio genio invece dell'acanto spinoso, usato in Grecia, il Romano usò molto la foglia d'ulivo; strana contradizione in un popolo sempre in guerra e che diffondeva con suprema prodigalità il segno della pace sui propri monumenti.

Del resto la varietà dei capitelli romani è straordinaria. Certe volte sono addirittura bellissimi esempio: quelli del Pantheon, del tempio di Giove Statore, della Grecostasi; certe altre ban segni, naturale, di decadenza. Però in tutti questi capi-

telli piu o meno eleganti, c'è sempre il carattere romano: le foglie multilobate, le volute piccole agli angoli, un fiorellino a bassorilievo nel mezzo all'abbaco.

Un tipo ornamentale originalissimo, s'intende svolto sul capitello, è quello che trovasi nel tempio cosidetto di Vesta a Tivoli vicino a Roma; — ma questo è un tipo detto italo-corinzio che ha strettissimi rapporti col tipo ornamentale dei capitelli di Soluuto, di Palestrina, di Cora nonchè con quelli rintracciati recentemente in Lilibeo, che dettero luogo a uno studio sugli ordini architettonici della scuola italica, stampato in una nova rivista, del prof. G. A. Basilo. [1]

Dianzi parlavo di originalità romana: v'insisto.

E rivenendo ai capitelli corinti veramente romani a foghe d'ulivo o meglio agli altri capitelli con geni, aquile, trofei di guerra, domando: che rapporto hanno con quelli formati di acanto spinoso che fregiarono ad Atene il monumento coragico di Lisicrate, e a Mileto l'interno del tempio di Apollo Didimeo? E le mensole con tanto garbo incurvate della porta dell'Eretteo cos'hanno di simigliante con le bellissime che Roma collocava a chiave di vôlta nell Arco di Tito e in quello di Traiano a Benevento? E le antefisse romane cos'hanno di comune nella loro composizione ornamentale con le greche? Rivolgo queste domande a quanti scrittori rimangono, i quali

[1] Cfr. *La Sicilia Artistica e Archeologica*, anno I, fascicolo I, II, III, IV, 1887.

nell'arte romana non veggono che una povera e insufficiente filiazione greca. E a queste domande ne potrei aggiungere delle altre, se messo nella condizione di farlo e poterlo fare.

E il sentimento della decorazione l'avevano i Romani; basta andare davanti le rovine di un loro monumento per convincercene. E che forza nella

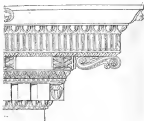



Fig. 33
Tipo d'ornamento architettonico romano. Cornice nel tempio di Castore e Polluce, Roma.

esecuzione degli ornamenti! e che rilievi vigorosi e larghi! e che varietà nelle fregiature! V'è, per esempio, nulla di più nobilmente elegante di quegli encarpi nell'alto del portico del Pantheon annodati vagamente e vagamente pendenti a due candelabri? E cosa di più grandiosamente bello

della cornice nel tempio de' Dioscuri a Roma! (fig. 33 e 34). E quanta maestrevole vigoria nel

Fig. 34. — Tipo d'ornamento architettonico romano. Modiglioni e cassettone della cornice nel tempio di Castore e Polluce, Roma.

tocco dello scalpello; onde n'esce un fare robusto e largo il quale unisce la finezza del lavoro all'appropriata distribuzione della luce. Giacchè i

Romani ebbero, come gli Egizi, un grande sentimento degli effetti che derivano dalla luce, alla quale chiesero vivacità e colore. Nell'ornamento greco si troverà più compostezza e più grazia; — compostezza di invenzione e grazia di fattura; nel romano più varietà e più forza. In Grecia il rilievo è schiacciato e il fondo offre riposi larghi all'ornamento eseco a punteggiato; in Roma il rilievo ha oggetti vigorosi e la composizione si svolge abbondante e frondosa colle sue foglie grasse e rotondeggianti. Dovendo ornare monumenti di larghe proporzioni, fastigi così alti come in Grecia non si sognarono mai, il decoratore romano sforza gli scuri e tanto più gli sforza in quanto non si giova come il greco, del risalto per mezzo del colore — uso che giustifica vieppiù il carattere dell'ornamento greco in ciò che ha di piatto e di insolitamente fino. Gli ornamenti schiacciati e i vilucchi sottili, è evidente, alla luce viva del sole scompaiono a meno che non rilevino da un fondo assai largo per mezzo di colori intieri e forti.

Conclusione: in fatto di ornamento, intelligenza pratica in Grecia e a Roma; quanto al gusto, maggior finezza in Grecia — l'eleganza greca, lettore, è tutto dire! — ma gravità maggiore a Roma ossia giusta rispondenza di forma ornamentale con l'architettura grave e massiccia. La austera nobiltà di Roma sarebbe stata in Grecia un *non senso*, come la vaga eleganza di Grecia sarebbe stata insufficiente a Roma.

Queste brevi osservazioni dovrebbero persuadere che anche l'ornamento ha una *funzione*

pratica sia pure in quanto è e resta ornamento. Corrisponde a questa *funzione?* Sì? — ebbene, studiatelo, non spregiatelo perchè non ha i pregi propri all'ornamento di un altro popolo e di un altro stile.

Io batto sempre qui: indipendenza assoluta di esame e di scelta e giudizio su tutto franco e leale, non basato su preferenze che umiliando l'arte umiliano chi le ha. L'arte è il quadro della vita e la vita è bella perchè varia.

Gli ornamenti più considerevoli si trovano a Roma negli edifici inalzati da Augusto e dai dodici primi Cesari: mai più che in questo periodo l'ornamento architettonico conseguì più alto grado di sviluppo sia nel senso della composizione sia in quello del lavoro.

E qui fo punto: lascio Roma dei Cesari per seguire Costantino nella sua nova capitale e per tornare, a suo tempo, nella Roma dei papi.

PARTE SECONDA.

IL MEDIOEVO

(Dall' XI al XIV sec. inclusive).

CAPITOLO I.

ARTE ROMANZA.

(PRIMO PERIODO.)

1. Distribuzione di questo studio. — 2. Considerazioni generali. — 3. La decorazione nelle catacombe, sua origine e suo carattere. — 4. La decorazione pittorica nelle basiliche. — 5. Scultura decorativa a oggetti d'uso che da essa derivano. — 6. Tessuti e ricami.

1. Veramente avrei dovuto dire prima orientale e poi romanza se, come ho dichiarato, avessi voluto seguire Costantino a Bisanzio. Ma ora mi accorgo, a evitare nuove suddivisioni che portano via spazio prezioso, che è molto meglio parlar subito dell'arte occidentale, sorta dalla decadenza di Roma antica per potere indi più facilmente, dopo avere discorso dello stile orientale, scrivere qualcosa dell'imaginosissimo stile arabo, meraviglioso sopratutto in quanto riguardi la decorazione, che mi strada logicamente allo studio dell'archiacuto nazionale.

2. Ognuno sa che nel 323 Costantino volle dare una nova capitale all'impero romano e questa fu Bisanzio, cui l'imperatore dette il suo nome. Quest'atto energico di Costantino, evidentemente ispirato dall'idea di favorir maggiormente e più

sgevolmente lo sviluppo del cristianesimo, ruppe tosto, nell'arte, i vincoli della tradizione.

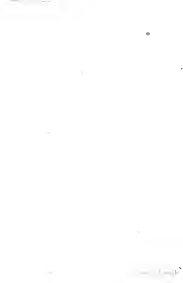
Le costruzioni cristiane inalzate a Roma dal IV secolo d. G. C. in poi mostrano a qual segno il gusto degli artisti era degenerato. Purtuttavia l'arte antica non era morta colla caduta dell'impero d'Occidente e parea prepararsi, invece, a novi trionfi mentre con ogni modestia andava svolgendosi. Lo prova questo fatto mille volte ripetuto. C'erano a Roma delle costruzioni la cui forma e disposizione sodisfacea così le nuove idee che i Cristiani se le appropriarono sollecitamente senza neanche tener conto della loro origine pagana: voglio accennare alle basiliche le quali, appena Costantino ebbe assicurato il trionfo del cristianesimo, vennero a essere tante chiese cristiane e a formare il tipo delle chiese future.

E qui dunque che bisogna studiare la decorazione dai bassi tempi del Medioevo.

3. E prima di accennare alla decorazione delle basiliche posso pur dare uno sguardo alla decorazione delle catacombe, osservando innanzi tutto che fino dai suoi principî la pittura cristiana non si confinò nella ornamentazione decorativa, ma ogni soggetto allegorico e simbolico, biblico e evangelico le fu egualmente familiare. Presa nel suo assieme la decorazione delle catacombe o in altre parole la pittura cristiana, non si volge tutta quanta a appagare un sentimento di devozione, ma eziandio di pura decorazione. Quante figure cui si è attribuito fino a quest'ultimi tempi un significato misterioso in conclusione non sono

Fig 33

Il mito d' Orfeo simboleggiato dall' arte cri

...stiana - catacomba di Callisto, Roma.

destinate a altro che a ornare il soffitto di un cubiculo o a riempire lo spazio tra una storia e l'altra contornante un arcosolio.[1] Una scuola scientifica si è proposta di spiegare il senso recondito di una moltitudine di figure puramente ornamentali, come tritoni, ippocampi, fiori, uccelli, cavalli, telamoni, onde pareti e soffitti delle catacombe così di Roma come di Napoli sono pieni. Ma basta confrontare i freschi della catacomba di San Gennaro a Napoli, per es., coi freschi pagani corrispondenti per accorgersi che la maggior parte dei motivi rappresentati non han altro scopo che di appagare lo sguardo, — motivi, s'intende, derivanti da fiori, foglie, uccelli, grifi, ecc.

Sta in fatto insomma che la influenza antica si è fatta lungamente sentire nella decorazione dei primi tempi del Cristianesimo. Il Le Blant, il quale si era maravigliato di trovare nella epigrafia cristiana primitiva la ripetizione insistente di forme d'origine pagana, ritrovò queste medesime traccie negli scultori d'ornamenti e di figura ai quali si può aggiungere i pittori.

Ecco qua: offro un disegno di vòlta nella catacomba di Callisto a Roma (fig. 35) dove il mito pagano d'Orfeo vien simboleggiato dall'arte cri-

---

[1] Cubiculo o *cubiculum* è una stanza o camera funeraria scavata nelle gallerie dei cimiteri sotterranei; *Arcosolium* una nicchia arcuata, la cui parte inferiore murata a altezza d'appoggio, veniva coperta da una lastra di pietra che facea l'ufficio di sarcofago. Si troveranno larghi particolari su queste voci nel *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes* dell'abate Martigny, libro indispensabile a quegli che vuole studiare i principi dell'archeologia cristiana.

stiana. Qual più efficace legame? Mi par che l'Orfeo dei cristiani primitivi volgendosi allo spettatore parli presso a poco così: « la religione che ispirò l'arte nova alla quale io debbo l'esser mio presente è venuta a affratellare non a dividere gli uomini e le credenze: » — è linguaggio di concordia e di fratellanza. L'arte è lo specchio fedele del sentimento e io ritrovo questo stesso linguaggio ne'numerosi soffitti delle catacombe dove sono riprodotte le graziose decorazioni delle case pagane. — Caratteristica singolare!

C'è spesso nelle decorazioni cristiane primitive una grazia e serenità le quali formano un contrasto singolarissimo fra la condizione materiale della società cristiana primitiva e le sue aspirazioni morali. Perfino la morte ci vien presentata con forme ridenti dai decoratori delle catacombe. Il decoratore cristiano procede dunque direttamente dal decoratore pagano: — ho davanti parte della decorazione del cubicolo di Ampliato nella catacomba di Domitilla a Roma che sembra eseguita da un pittor di Pompei [1].... e siamo alla fine del primo secolo o al principio del secondo. E cosa dire del soffitto della catacomba di Lucina, della fine del secondo secolo, stato tante volte pubblicato? e delle pitture decorative nella catacomba di Callisto, forse le più graziose di tutte,[2] e delle pitture di Napoli sotto questo rispetto cotanto significative?

[1] Cfr. De Rossi, *Bollettino d'Archeologia Cristiana, A. B C* tav. III, IV, 1881.
[2] Cfr. Rossi, *Roma sotterranea*, I tav. X, II tav. XVIII.

4. Basta: ritorno alle basiliche; la cui arte si sostituisce a quella delle catacombe e, profittando della pubblicità accordata al novo culto, si mostra con un'abbondanza e proprietà di idee che l'arte delle catacombe, obbligata a svolgersi sotterra con pochi mezzi, sia pure in luoghi non perseguitati,[1] non potea avere.

In questo secondo periodo dell'arte cristiana, da Costantino in qua, tutto si cambia così nel contenuto decorativo come nella forma; e ogni osservatore potrà persuadersene se volge lo sguardo sui freschi e sui musaici appena appena posteriori a Costantino Qui non mi riferisco soltanto alla produzione cristiana, ma anco alla pagana: — i monumenti del tempo di Diocleziano informino.

Il fatto è che nel V secolo e in parte nel IV la pittura cristiana è fiorente e, come osserva il Müntz,[2] ci avrebbe dato ancora un bel numero d'opere considerevoli se la terribil guerra dei Goti non avesse intralciato sopratutto in Italia un movimento che prometteva d'esser cotanto fecondo.

Allora l'iniziativa privata, da cui principalmente derivava la decorazione delle catacombe, dovette lasciare il campo al cospetto delle esigenze del culto ufficiale e i musaici e gli affreschi dal V secolo in giù, sotto i successori di

[1] Circa la presente affermazione, cfr. De Rossi *Roma sotterranea*, I 101, III 507

[2] *Études sur l'Histoire de la Peinture et de la Iconographie chrétienne*, pag 15, Parigi, 1886 (nuova edizione).

Costantino, furono adoperati con la più grande larghezza. Nè è a dire che gli altri generi di decorazione, sebbene in misura più limitata, non si usassero egualmente. A tal proposito anche Em. David[1] in un suo libro pregevole mostra in quale alto concetto si tenesse, in questo tempo, la decorazione pittorica derivante dalle stoffe, dai ricami, ecc.

Già, si può dire che in questi tempi i pittori si occupassero unicamente nella rappresentazione di storie riflettenti il Cristianesimo e poco o punto si esercitassero nella decorazione ornamentale, quale l'intendiamo noi e quale la intesero soprattutto gli artisti del Rinascimento. L'effetto di questa pittura trionfante nei fondi d'oro e d'azzurro oltremarino, era ed è oltre ogni dire meraviglioso; il modo con cui veniva applicata degno del più attento esame che faremo fruttuosamente davanti una chiesa bisantina: S. Sofia.

Concludendo, in Occidente il periodo trionfale riguardante la storia della pittura e decorazione cristiana — chè mai, come in questi tempi, la pittura anche *rappresentativa* fu altrettanto decorativa — comincia con Costantino e finisce colla guerra dei Goti. I musaici del mausoleo di Santa Costanza a Ravenna (IV secolo) formano il punto di partenza di questa meravigliosa fioritura, quelli dei Santi Cosimo e Damiano a Roma (526-530) tuttora pieni di vita o di movimento ne segnano la fine.

Curiosi que' musaici di Ravenna! li diresti ima-

[1] Cfr. *Histoire de la peinture au moyen âge*, pag. 41

ginati apposta per mostrare a noi, indagatori della storia dell'arte medieva, il grazioso innesto dell'arte decorativa antica con l'arte cristiana.[1]

5. Quanto alla scultura, in questi tempi s'ebbe veramente poco slancio. Di fregi non si abbondò e l'arte ornamentale quasi si limitò a fiorire le campane dei capitelli, quando questi non provenivano direttamente da monumenti pagani in distruzione. Ma la scultura che tra le arti è stata sempre la più impiegata ebbe il suo più esteso svolgimento negli oggetti domestici, nelle armi, nelle oreficerie religiose e profane, che dalla venuta di Costantino fino alla caduta dell'impero romano continuarono a essere ornate nello stile degli oggetti mobiliari dell'antichità romana. Vi sono pochissimi esempi di questa scultura mobiliare eseguita in Italia, durante il presente periodo, e il Labarte[2] cita con molto interesse un

[1] Sui musaici di Ravenna, vedi RICHTER, *Die Mosaiken von Ravenna*, 1878

[2] Cfr *Histoire des Arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance.* Vol. I, pag 18, Parigi, 1871 (seconda edizione).

Veggasi oltre le opere citate su l'argomento appena sfiorato · PERRET, *Catacombes de Rome* LEFORT, *Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie*, Paris, 1885. — SCHERILLO, *Archeologia sacra*, Napoli, 1875. — VICTOR SCHULZE, *Die Katacomben von San Gennaro dei Poveri in Neapel*, 1877.

In genere per l'arte cristiana veggasi D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments* Prato, 1826 — GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli*. Prato, 1872-80 — GERBET, *Rome chrétienne*, Parigi, 1844 — KRAUS, *Die christliche Kunst in ihren frühesten Auf* — MARCHI, *Monumenti delle arti*

dittico contemporaneo di Costantino, ora nella Biblioteca Imperiale di Berlino.

6. Alla industria della tappezzeria e del ricamo ho accennato; aggiungo soltanto che colle informazioni di cui è lecito disporre non è possibile oggi dire di che natura fossero i tessuti fabbricati in Occidente durante i bassi tempi del medioevo; solo si può affermare che in fatto di tessuti belli, ricchi e imaginosi l'Occidente stava straordinariamente indietro all'Oriente, a Costantinopoli, che in fatto di seterie nulla avea da invidiare all'Asia. I tessuti orientali fino al XII secolo, cioè finchè non sorsero le grandi fabbriche di Sicilia, furono difatti tenuti in altissimo conto in tutta l'Europa cristiana.

cristiane primitive, 1844. — MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Parigi, 1865 — HOTHO, *Geschichte der christlichen Malerei*, Stoccarda, 1867-69.

CAPITOLO II.

ARTE ORIENTALE.

(Bisantina, Araba, ecc.).

1. L'arte orientale nelle sue origini. — Arte Bisantina 2 Santa Sofia nel suo esterno e interno. — 3 La bravura dei decoratori bisantini e una massima che da loro proviene. — 4. L'ornamento bisantino nelle sue parti caratteristiche. — 5. La ricchezza nei bisantini e loro fusioni — 6. Avori. — 7. Oreficerie smalti e bronzi — 8 Tessuti per addobbo e ornamento personale — 9 Mobili. — Arte Araba e Persiana 10. Come si formò l'arte araba. — 11. Decorazione esterna e interna. — 12 Differenza fra arte araba e moresca, studiata sopratutto negli ornamenti. — 13. Tappeti persiani e decorazione persiana nei monumenti architettonici — 14 Tappeti, armi e bronzi arabi. — 15. Conclusione e assioma artistico.

1. Volgiamo ormai la nostra attenzione all'Oriente; lo studio della decorazione e delle industrie artistiche di Costantinopoli — e dico Costantinopoli perchè quivi si accentrò l'attività del nuovo impero — completerà nello studioso la conoscenza dell'arte medioeva occidentale nelle sue forme artistico-industriali.

Dunque a S. Sofia.

Per qual fenomeno storico l'impero di Bisanzio o di Costantinopoli sia diventato l'ultimo asilo dell'arte nei bassi tempi del Medioevo non è

difficile indagare, io credo. Si dirà subito: la munificenza dei coronati; — adagio! — chè ovo l'arte non sia bene stradata non v'ha incoraggiamento di principe che la faccia fiorire. Io credo invece, che l'arte nuova di Bisanzio potè imporsi colla sua maestosità e ricchezza, perchè il suolo che la vide nascere non era stato visitato da quelle terribili schiere di Barbari che inondarono l'Italia, la Spagna e le Gallie d'ogni genere di delitti e di rapine. I documenti dell'antichità, rispettati dalle popolazioni indigene, erano rimasti esposti agli occhi di tutti come esempi mirabili da seguire; e gli artisti cristiani d'Occidente li aveano difatti seguiti pur rammentando il passato glorioso dell'arte loro nazionale: — ecco.

Comunque sia ci troviamo davanti ad una nova civiltà, la quale ebbe nelle chiese il trionfo della sua arte; e tra le chiese l'ebbe in S. Sofia; vero esempio del nuovo stile detto bisantino, fusione ingegnosamente combinata di elementi orientali e occidentali.

Il Viollet-le-Duc vede in quest'arte nuova una influenza siriaca nel suo sviluppo organico e decorativo (a suo tempo ne darò un esempio). E dice: l'arte greca dopochè i Romani erano divenuti i padroni dell'Attica deve avere avuto una nova fioritura nella Siria settentrionale; certo quest'arte greco-siriaca era in pieno sviluppo quando l'impero romano fu trasferito in Bisanzio.[1]

[1] Su quest'argomento fra poco citerò due libri da consultarsi; — li citerò coll'esempio promesso.

E i Romani dovettero ricorrervi imponendole peraltro, certe disposizioni loro proprie che non abbandonarono mai; — inoltre la vòlta già sviluppata su larga scala in quest'arte greco-siriaca ebbe, per volere dei nuovi padroni, un assoluto dominio nelle nuove costruzioni. [1]

2. Davanti a S. Sofia di Costantinopoli, ricostruita da Giustiniano verso la metà del VI secolo, si prova un'impressione per certi rispetti, identica a quella che si prova davanti un monumento dell'Assiria. Il sistema decorativo vi scaturisce spontaneo dalla ossatura costruttiva: contrasto di superfici piane con statue monumentali che dal riposo onde vengono circondate traggono una *monumentalità* difficile a trovarsi in una costruzione occidentale. L'esterno, si capisce, non ha avuto quel rivestimento che i suoi due architetti Antemio di Tralles e Isidoro di Mileto ne imaginarono. Certo, il rivestimento formato di lastre di marmi, e di qualche musaico a fondo d'oro e azzurro, non avrebbe disturbato l'effetto contuoso dei piloni, delle muraglie, delle vòlte e per quanto ricco non avrebbe *umiliato* con inutili risalti e colonne addossate la grave solennità di questa massa costruttiva: — raro esempio del modo con cui si debba e si possa applicare la statuaria agli edifici.

[1] Cfr. Op. cit., pag. 26. E dell'istesso Autore cfr. *Entretiens sur l'architecture*, t. I, pagina 214 e segg., in cfr. a pagina 228 dove osserva che l'arte bisantina trovò elementi non solo in Siria ma in tutta l'Asia: e ha ragione.

E l'interno? L'interno terminato nella sua ornamentazione ricchissima è un esempio mirabile per il decoratore intelligente non infeudato a vecchie storture. Dico così perocchè in genere l'arte bisantina è stata trattata sempre con una indifferenza e uno sdegno raramente superato. Si è detto: l'arte bisantina proveniente da un'arte in decadenza, come questa ha smarrito ogni senso del bello nella profusione dell'oro; errore grave che rivela menti limitate o corrotte.

L'interno di S. Sofia non nasconde in quella tanta sua ricchezza la struttura; anzi questa domina sempre; la decorazione consistendo in un rivestimento di lastre marmoree sulle pareti verticali; e sulle vòlte in uno sfolgorìo vago e ridente di musaici a fondo d'oro. Le colonne di marmo comprese fra larghi e alti piedritti, colonne forti di colore, già si sa, dai capitelli e archivolti bianchi, sopportano leggiadre gallerie e tutto negli ornati dei capitelli e nei timpani degli archivolti è minuto, sottile, delicato sì che il contrasto fra tanto *dettaglio* e i fusti delle colonne e i piloni e le vòlte è espressivo e possente. La struttura domina dunque in tutta la sua sovranità in questo interno, pur così ricco di decorazione; in quest'interno che ti pare più vasto di quello che è realmente, al rovescio del S. Pietro di Roma, che, con tutti i suoi pilastri e con tanta moltitudine di sculture, ti appare più piccolo di quello che effettivamente è (fig. 36).

Gli ingenui! coloro che sdegnavano e sdegnano l'arte bisantina trovano nel S. Pietro un pregio di parere di proporzioni più piccole dello sue

Fig 36 — S. Sofia; Costant

tinopoli, sezione longitudinale

vere, mentre, nei monumenti, dovrebbe esser pregio mostrarsi grandi quando si è piccoli.

E che infinito accordo di colori nell'interno di S. Sofia! qui dentro c'è proprio il sentimento orientale, c'è il gusto meraviglioso di questi popoli d'Oriente nella distribuzione dei colori così vaga! così lieta! così affascinante! E non c'è pericolo che un *dettaglio* pel suo rilievo o pel suo colore salti fuori inopportunamente; tutto anzi vi è meravigliosamente equilibrato così che l'assieme nella sua mirabile armonia desta il più dolce, e aperto entusiasmo.

3. Come decoratori e sopratutto come coloristi gli artisti bisantini non hanno rivali e sia che operino a Costantinopoli, sia che lavorino a Ravenna o a Venezia e a Palermo sono degni del plauso più legittimo (fig. 37 e 38). Sono stati loro a stabilire questa massima: che in ogni decorazione, ma sopratutto in quelle interne, l'artista deve scegliere fra le due; — o sottomettere la scultura alla pittura, o la pittura alla scultura; — massima seguita istintivamente dagli artisti d'Egitto e di Assiria e dai bisantini applicata per l'interni, dando ampio sviluppo alla pittura come quella che coi suoi colori, più si accordava alle antiche tradizioni e rispondeva meglio all'istinto del popolo orientale. Difatti a S. Sofia e a S. Marco di Venezia esclusione assoluta di sculture gravi e di bassorilievi ampi e fioritura ornamentale sottile sottilissima su pei capitelli, per gli archivolti, ecc. Osserva colla sua solita autorità ed acutezza il Viollet-le-Duc: — la scul-

tura nelli interni bisantini gli è come un gioiello

Fig. 37.
S. Apollinare in Classe, presso l'abside, Ravenna.

sur una stoffa variopinta. Perfettamente. Mai come

Fig. 38. — Cappella Palatina; Palermo.

Fig. 39. — Ornamento siriaco nella chiesa di Dana presso Aleppo (Siria settentrionale).

pubbliche piazze delle statue d'oro e d'argento. E qui davvero il valore del metallo contrastava colla insufficienza scultorica delle figure, ma tan-

Fig. 42. — Capitello in S. Vitale, Ravenna.

t'è; i bisantini anche in ciò avevano dei meriti perchè quando si trattava di fondere sia metalli preziosi, sia del semplice bronzo, davano prova di un'abilità che ancor oggi meraviglia.

6. La loro bravura si manifestava eziandio nel lavorare l'avorio; e i dittici, le coperte d'evangelistari, le cassette ornate di fiori e di figure, nei Musei, mostrano a qual segno eransi saputi

spingere i bisantini in questo ramo dell'arte. Alcuni di questi avori hanno una grande importanza storica come il dittico celebre di Monza, oggetto di erudite discussioni. In genere gli avori religiosi si considerano artisticamente più pregevoli degli avori profani.[1]

7. I Bisantini inclinati al lusso e al fasto è naturale dovessero favorire in ogni modo lo sviluppo delle industrie artistiche e sopratutto di quelle che più facilmente appagavano i loro desideri: l'oreficeria per esempio: — difatti l'oreficeria già incoraggiata da Costantino divenne uno dei rami più importanti dell'arte orientale, anzi nel VI secolo primeggiava affatto a Costantinopoli su le altre industrie artistiche.[2] Nel processo degli smalti ebbero inoltre i Bisantini una riputazione non mai smentita. — Diverse porte di S. Sofia erano smaltate, nel palazzo di Giustiniano certi piatti d'oro erano ornati di smalti rappresentanti le vittorie dell'imperatore....

E qui mi fermo a accennare alcune porte bisantine di chiese italiane, come quelle di bronzo del duomo di Salerno (XI secolo) e quelle molto più interessanti della chiesa di S. Paolo fuori delle mura a Roma state ordinate dall'abate Ildebrando, poi Gregorio VII, e eseguite a Costantinopoli nel 1070 da artista orientale.[3] Lo stile di queste e

[1] Cfr. BAYET, *L'Art byzantin*, Parigi, pag. 90-92.
[2] Cfr. LABARTE, op. cit., t. II, pag. 2 e segg.
[3] Le porte di S. Paolo vennero pubblicate prima dell'incendio del 1823 dal D'AGINCOURT nella sua *Histoire de l'Art*, vol. IV dalla tavola XIII alla XX.

simiglianti opere ha l'impronta di una ricerca artistica viva e profonda.

Ricordo a tal proposito anche le porte del Duomo di Amalfi (1066) eseguite a Costantinopoli; della chiesa di Montecassino, senza figure, eseguite pur esse a Costantinopoli; quelle della chiesa di S. Angelo in Monte Gargano (1076) tutte bisentine dell'XI sec.; secolo la cui attività, nelle produzione artistica bisantina, è messa in evidenza dalle grandi ordinazioni che facevano in Oriente gli Italiani. Lo stesso stile e gli stessi processi tecnici si ritrovano in una porta di S. Marco a Venezia del 1085 (?). Però qui siamo in un'epoca nella quale l'Italia comincia a non aver più bisogno dell'opera di artisti bisantini. A questi conati di rinascenza italiana vogliono riferire le porte in bronzo della cattedrale di Trani (1175), Ravello (1179), Monreale (1186) opere di Barisano da Trani; di Benevento (fine del secolo XII o principio del XIII secolo) opera che presenta un progresso assai decisivo, rispetto alle opere consimili — e della cattedrale di Pisa eseguita, vuolsi, nel 1180 da Bonanno da Pisa.

Ma non va abbandonata l'oreficeria. L'Italia di opere di oreficeria bisantina possiede la Palla di S. Marco (non *Pala* come solitamente si dice e si scrive) la più bella di quante si conoscono in Europa per la ricchezza e finezza del lavoro. Secondo un'antica Cronaca veneziana la Palla sarebbe stata ordinata a Costantinopoli dal doge Pietro Orseolo I; precisamente come il Didier, l'abate di Montecassino, ordinò a Costantinopoli nel 1068 il frontale per l'abbazia di S. Benedetto,

E la Palla di S. Marco dev'essere stata ordinata dal 976 al 978, nei due anni che l'Orseolo stette al potere; ma qual fosse primitivamente la Palla dell'Orseolo, mal si può capire, avendo essa ricevuto sostanziali riforme nel 1105 da Ordelafo Faliero per mezzo di « maistro greco » e altri lavori « di picciol conto » [1] avendovi fatto eseguire il doge Pietro Ziani (1205-1229), eppoi altre ricchezze e varianti nelle sue forme avendo anche avuto nel 1343. Si crede peraltro che la Palla dell'Orseolo fosse formata da tutta la parte superiore e Cristo seduto nel centro della inferiore coi dodici Arcangeli e dodici Profeti. Lo crede il Labarte (op. citata v. II, p. 20). Accennata così la Palla veneziana, inutil continuare a parlar d'oreficeria bisantina avendo lo spazio limitatissimo.

8. Parlando dei tessuti dovrei considerarne la industria dal punto di vista della decorazione. Chi vuol degli esempi splendidi di tessuti vegga il noto musaico del VI sec. in S. Vitale a Ravenna rappresentante l'imperatrice Teodora che offre doni alla chiesa di S. Vitale; il suo costume e quello di alcune figure che formano il suo seguito, è di una ricchezza e bellezza straordinaria. Un esempio della tappezzeria decorativa, si ha nella stessa Ravenna, in S. Apollinare nuovo, in un musaico rappresentante il palazzo di Teodorico ornato, nella facciata, di stoffe sfarzose tra colonna e colonna.

[1] Cfr. *Il Tesoro di S. Marco* a Venezia, *La Pala di S. Marco* p. 152, in *La Basilica di S. Marco* ediz. Ongania.

il tipo dell'ornamento di questi tessuti bisantini sta nella preminenza dell'elemento zoologico, sia nei tessuti d'importazione orientale, sia in quelli di fabbricazione europea. Sempre grifi, leoni, aquile, uccelli imaginari, precisamente come nell'ornamento scolpito.

Già è così e non può essere diversamente per la ragione ormai detta.[1]

9. E anche i mobili considerati dal punto di vista dell'arte riproducono, epoca per epoca tutte le variazioni della architettura, ed è nella chiesa e nel mobiliare che ornava il santuario, così come nelle forme dei monumenti religiosi, dove bisogna cercare i tipi ispiratori del mobiliare civile. Questi si variano più di quelli variandosi le mode degli usi domestici e degli abiti; onde, ognuno vede qual utile contributo può portare la conoscenza del mobiliare di un'epoca alla storia dell'attività di un popolo.

Sul mobiliare bisantino ho da dir poco: i documenti più fecondi in questo caso sono le pitture. Tuttavia qualche saggio l'Italia lo ha — saggio di mobilia religiosa dei primi secoli che seguirono la conquista costantiniana. Nel ricco e pomposo monumento inalzato dal Bernini in S. Pietro di Roma trovasi appunto uno di questi mobili; mi riferisco alla cosidetta cattedra di S.

[1] Cfr sui tessuti bisantini sopratutto Fr. Michel, *Recherches sur le commerce et la fabrication des étoffes de soie, d'or, et d'argent, etc. pendant le moyen âge*, 2 vol., 1852. — Cahier et Martin, *Mélange d'Archéologie*, I serie, tomi II, III, etc

Pietro. Evidentemente questa cattedra, checchè si dica, non può esser appartenuta a questo apostolo stato martirizzato sotto Nerone e deve riferirsi a uno dei papi forse della fine del III secolo o del principio del IV. Il mobile è stato dall'ala del tempo molto svisato; si tratta di un gran cubo con spalliera angolata (questa di epoca posteriore) e bassorilievi d'avorio narranti storie della greca mitologia; due anelli, due per parte, per i bastoni destinati a sollevare il mobile fanno venire in mente l'uso delle sedie curuli dei magistrati romani. Altra cattedra trovasi a Ravenna ove la tradizione la attribuisce a S. Massimiano; (VI secolo) è ornata da quadretti fatti in avorio e ha la spalliera con bassorilievi ispirati dal Novo Testamento. Una terza cattedra trovasi a S. Marco a Venezia, mobile interessante anche questo, ma forse posteriore all'epoca che generalmente gli si dà: — vorrebbesi che fosse appartenuto a S. Marco.

In genere dunque: mobili ricchi e sfarzosi. — Senonchè queste cattedre destinate a un ufficio divino non possono essere tenute come tipo del mobiliare bisantino in genere; nè un motto solo ci dicono riguardo al mobiliare civile; cioè dei quartieri signorili e comuni. In questo punto l'imbarazzo cresce e anche avendo la pazienza di osservare musaici e miniature, forse, non vi sarebbe da raccogliere molto a questo proposito. Le pitture di S. Sofia e delle basiliche ravennati ci mostrano spesso l'imperatore Giustiniano nell'interno del suo palazzo, ma anche qui sfarzo, magnificenza inaudita: troni di metallo, pietre pre-

ziose, ecc, ecc.: e parecchie miniature introducono nelle reggie dei successori di Costantino; ma, al solito, — mobiliare da reggie. Quello domestico è per ora ignoto e se un dì o l'altro sorgerà un paziente studioso di cose bisantine il quale si proporrà di ricercarlo nei manoscritti miniati dell'epoca, egli renderà certo alla storia dell'arte un larghissimo servizio: — per quanto modesti possano essere i saggi che offrirà.[1]

10. Tanto sfarzo orientale ci prepara perfettamente all'esame dell'arte araba. L'arte araba, difatti, deriva dalla bisantina, di cui potrebbesi dire perfino una trasformazione. Allorchè gli Arabi per mezzo delle loro rapide conquiste ebbero esteso il loro dominio dalla Spagna all'India e sviluppato, al cospetto della società cristiana, una vasta e nuova società, dappertutto nelle grandi città del loro impero, a Cordova, a Palermo, al Cairo, a Baghdad nacquero idee di lusso, di ricchezza. Per sodisfarle sul primo gli Arabi do-

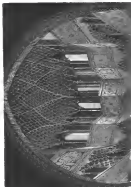
[1] Cfr. su l'arte bisantina in genere: SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'arte meridionale dal IV al XIII secolo*, 1871-1883. L'autore è un giudice assai ingiusto dell'arte bisantina; comunque sia la sua opera contiene delle notizie interessanti ed è ornata di belle tavole. — solo per questo la segnalo. — DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, t. II. — SCHULZ, *Denkmaler der Kunst des Mittelalters im Sud-Italien*, 1860. — HUILLARD-BRÉHOLLES, *Monuments de la domination des Normands dans le Sud de l'Italie.* — CARAVITA, *I Codici e le Arti a Monte Cassino*, t. I, 1869. — LENORMANT, *La Grande-Grèce*, 1881, t. II. — BAYET, *L'Art byzantin*, Parigi. — B. GRAVINA, *Il Duomo di Monreale*, Stabil. tip. di F. L. Loo, Palermo, 1860. — *La Basilica di S. Marco a Venezia*, F. Ongania, edita a Venezia.

vettero ricorrere a artisti bisantini e persiani, ma indi emancipatisi da ogni legame dettero luogo a un'arte caratteristica, la quale se non sa celare a occhio intelligente la sua derivazione, ha nella vaga e fantastica abbondanza delle sue forme le traccie di una vitalità tutta sua propria.

11. Il principio fondamentale che riguarda la decorazione esterna delle costruzioni arabe è quello medesimo stato seguito dai decoratori assiri, o meglio da tutti i decoratori in Oriente; — l'Oriente è la parte del globo dove i cambiamenti sono più lenti, così nelle abitudini dei popoli come nelle costruzioni.

Presso gli Assiri e gli Arabi all'esterno grandi superfici piane, spesso con striscie di marmo parallele e nel senso orizzontale e gran lusso di decorazione minuta, leggiadra che il sole poi rende brillantissima qua e là sulle porte, le finestre, le cornici: — contrasto dunque delle grandi masse col dettaglio fino, sottile; precisamente come nel palazzo di Khorsabad e in S. Sofia. Esempi di quanto dico ve ne sono, più o meno efficaci, tanti quante sono le costruzioni religiose e civili degli Arabi, cominciando dalla moschea di Amru (VII secolo) al Cairo, alla moschea di Cordova (XIII secolo), all'Alambra di Granata (XIII e XIV secolo), alla moschea Hassan (XIV secolo), una delle più vaste del Cairo, alle costruzioni palermitane della Zisa e della Cuba o Conca d'Oro, (XII secolo) e via via.

Per gli interni il decoratore arabo si giovò di una grande ricchezza e profusione d'ornati, ma

Fig 43. — Sala degli Abenceraggi nell'Alambra, Granata.

ornati piatti senza forti inquadrature architettoniche. In un interno arabo generalmente la decorazione è dunque diffusissima su tutte le pareti ma si capisce lo spirito finissimo del decoratore, che accettato il partito di ottenere un effetto coll'ornamentazione minuta e policroma, non permette che il colore e i rilievi avvivati dalla luce vengano disturbati dagli effetti gravi derivanti da sporgenze architettoniche. Ha grandi superfici piane ornate di decorazione fioritissima come se si trattasse di un tappeto variopinto, e ove la luce passa senza fermarsi, ma sulle vôlte illuminate di riflesso, il decoratore arabo profitta della luce come e quanto può profittarne. Qui mille giochi di ombre e di lumi in queste vôlte a stalattiti che dànno idea di una vigorosa vegetazione fantastica. Offro un esempio di decorazione interna in un'incisione riproducente la sala degli Abenceraggi nell'Alambra di Granata (fig. 43). Essendo proprio in Spagna che bisogna dirigerci in cerca dell'arte araba pienamente sviluppata in tutta la sua lussureggiante originalità; perchè nell'Oriente subì largamente l'influenza bisantina e perciò romana.

12. Anzi dovrebbesi fare qui una distinzione fra arte araba e moresca e dir araba quella del Cairo e moresca quella della Spagna. E una distinzione la cui spiegazione mi conduce a parlar subito del carattere dell'ornamento arabo quale si manifesta nelle decorazioni murali e negli oggetti industriali abbelliti dall'arte. Si è troppo ripetuto che il Corano inflessibile e grave avesse

proscritto assolutamente la figura umana dal pensiero degli artisti arabi, perchè non sia lecito dir qui che in questa affermazione, acclimatatasi da lungo tempo nel linguaggio contemporaneo, non vi sia di grande esagerazione. Il Lavoix, giudice competentissimo, ha mostrato invece che nell'ornamento arabo e sopratutto nella decorazione dei tessuti, la figura umana ricorreva e sola e unita in feste, in caccie, in danze, in combattimenti.[1] Certo nella ornamentazione in genere non è frequente; e il fatto che i Bisantini si erano disabituati a disegnarla, può avere influito, al *parziale* abbandono fattone dagli artisti arabi. Non affermo, suppongo. In genere dunque l'ornamento arabo è basato sulla costruzione geometrica; e rivenendo alla distinzione dianzi accennata osservo subito che l'ornamento arabo del Cairo per quanto vario e pittorico acquistò una solenne compostezza accosto a quello arabo di Spagna più vago e più ricco. E parlando di Mori e d'Arabi osservo inoltre: che entrambi dal punto di vista decorativo si sono mossi da un medesimo punto e hanno seguito la stessa via per un pezzo, ma poi i Mori hanno lasciato addietro gli Arabi eclissandoli completamente. Nell'ornamento moresco è caso trovare vuota una parte del fondo, in quello arabo invece il fondo ha una parte assai interessante proprio considerato come *fondo*;

[1] Cfr *Gazette des Beaux Arts*, 1875, v. II, p 110 Veggasi inoltre: De Schack, *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien* Berlino, 1865, v II, pag. 166 e seg — e pagine 191-233.

e interessante sopratutto se si confronta a quella che gli viene data nell'ornamento moresco. Ove inoltre — differendo in ciò dall'ornamento arabo che svolge sempre un motivo solo — si sovrappongono sur una stessa superficie e si intrecciano con bel garbo e con infinita varietà di mezzi, due o tre motivi. Gli è perciò che si dice che la decorazione ornamentale di questo stile arabo, ma più specialmente del moresco, nel guardarla confonde; è una decorazione volubile, abbondante, nella quale l'occhio si smarrisce ricercando una simetria che a ogni istante crede di afferrare e gli sfugge sempre in un grazioso e perpetuo moto.

In tal guisa l'ornatista moresco spinge l'effetto della composizione fin dove è possibile; perciò ben rilevava l'Owen Jones a tal proposito, che nell'ornato moresco il pensiero del compositore è espresso in varie lingue diverse, ciascuna comunica all'animo dell'osservatore, soltanto parte dell'emozione che deve ricevere in ultimo, perchè poi dal tutto deriva un'armonia generale la quale completa e afforza questa emozione. [1] Sotto il punto di vista soltanto policromico la decorazione moresca si distingue dall'araba per l'uso principale che fa dei tre colori primi: il turchino, il rosso e il giallo rappresentato dall'oro; e sopratutto del blu. È un'osservazione che ripeto avendola di già fatta in un mio precedente lavoro. [2] Non è per caso che il turchino domina

[1] Cfr. *Grammar of Ornaments*, pag. 60.

[2] Melani, *L'Ornamento policromo nelle arti e industrie artistiche*, tav. 24. U. Hoepli, editore, Milano, 1880.

A proposito di colori è assai notevole questo fatto che il

negli ornamenti policromatici dell'arte moresca; questa preferenza sta perfettamente colle esigenze della scienza; perocchè i raggi della luce si neutralizzano nel rapporto del 3 pel giallo, del 5 pel rosso, dell'8 pel blu; onde in un ornamento policromico predominando il blu, certo, si ottiene un effetto armonioso.

13. Offro un esempio di ornamentazione araba (fig. 44) e a questo esempio ho pensato di unire la incisione di un superbo tappeto persiano, ora nel Museo di Monaco (fig. 45). Senza la sua colorazione smagliante e varia questa incisione è ben lontana da rappresentare la bellezza e magnificenza del vero; ma tant'è: questo piccolo saggio basta a richiamare l'attenzione sui tessuti persiani e specialmente sui tappeti tanto e giustamente apprezzati dalle persone di buon gusto, così che oggi nei fabbricatori europei è un gareggiar di zelo nell'imitarli.

In generale nell'ornamento persiano anche nella sua migliore epoca (XVI secolo della nostra êra) padroneggia l'elemento schiettamente ornamentale — il fiore di convenzione; — al quale si accompagnano talvolta animali reali e fantastici e più raramente figure umane Volendo analizzare la decorazione persiana nelle sue origini non è difficile riconoscervi la derivazione indiana, poi

rosso, il giallo e l'azzurro sono stati quasi sempre usati nei migliori periodi dell'arte di qualsivoglia stile, gli altri colori sono invece saliti in maggior pregio più tardi e nei periodi di decadimento Cfr a tal proposito *Luce e Colori*, per G Bellotti, Manuali Hoepli, LIX, pag 144 e seg.

Fig. 44. — Ornamento arabo in un c

Sitto dell'Alambra, Granata

Fig. 45 — Tappeto persiano, M

seo Nazionale di Monaco.

connaturata al sentimento della Persia e, fattasi persiana, fusa in seguito all'arte araba.

Offro un saggio di decorazione persiana dove si vede che, come nell'ornamento arabo e nel bisantino, è viva la preoccupazione del motivo simetrico e della sontuosità. Già in Oriente va cercata l'origine della ricchezza ornamentale e sopratutto in Persia, stata celebre nel fasto e nell'amore alle arti decorative. Nel settimo secolo dell'êra nostra i Persiani vivevano tra splendori inenarrabili che trovano riscontro solo nelle descrizioni meravigliose del Râmayana su l'India antica di quindici secoli avanti la nostra êra.

E la vaghezza e genialità dei tappeti persiani va cercata nelle maioliche che in Persia ricoprivano le superfici esterne degli edifici. Il Racinet nel suo *Ornamento policromo* [1] offre una tavola di maioliche persiane che prese insieme danno un'idea abbastanza completa del genere d'ornamento di cui parlo. Vi domina il fiore — come in tutto l'ornamento persiano — e sopratutto la rosa, il tulipano, il giacinto. Questo amore dei Persiani ai fiori parmi rispecchiarsi vivamente nel fatto che in Persia una ragione di godimento generale derivava dalla fioritura dei tulipani — uno dei fiori preferiti dai Persiani.

In Persia era singolare anche il modo con cui l'ornamento veniva applicato su gli edifici architettonici; la decorazione architettonica degli edifici persiani non derivava da alcun risalto o rilievo di architettura e scultura, ma tutto dalla

[1] Cfr. *Ornement polychrome*, tav XV e XVI.

decorazione policromica delle faentina disposte, sovente, con magnifico garbo Gli architetti persiani cercavano l'effetto delle grandi masse, nella complessiva loro spartizione e nella bellezza dei minuti ornamenti diffusi su le medesime, quasi come in tappeti ornati vistosamente; — veggasi un pezzo qualsiasi di decorazione persiana.

14. Mi manca da trattare di molte altre industrie arabe. Tappeti, armi, bronzi. Può pensare il lettore quanto potrei scrivere intorno a' tappeti arabi; ai tappeti e alle armi che formarono una della più fioranti industrie di questo popolo; ma gli Arabi, questi maghi, colle loro fantasticherie mi hanno occupato maggiore spazio di quello che credevo; non dico rubato. Gli Arabi ebbero un senso finissimo della minutaria e la fantasia aperta ai più leggiadri, ai più complessi, ai più sfarzosi intrecci geometrici: — quanto pel disegno; — pel colore non dico nulla dopo il già detto; per la mano d'opera, all'altezza della fantasia. Qui non posso offrire nè modelli di tappeti, nè modelli di armi arabe, i curiosi vadano nei musei; qui posso offrire soltanto un bronzo ma è assai bello (fig. 46), e vorrei parlasse forte a bene in favore dei bronzi arabi; così esalterebbe come si merita questa industria orientale che, venuta di moda ai giorni nostri, forma una dalla più singolari attrattive dall'arte che c'interessa negli oggetti d'ornamento.

Mi è impossibile entrare in particolari; debbo trattare di particolari preferibilmente scrivendo di arte nazionale.

Insieme al bronzo arabo metto un pugnale per-so-indiano che qui, dopo avere accennato all'arte

Fig. 46. — Bronzo arabo, secolo XIII

della Persia nella sua industria più fiorente e nelle sue costruzioni, sta, parmi, a suo posto (figura 47).

15. Quanto alla conclusione è sempre la stessa e va per tutta l'arte orientale; bisantina, persiana, araba: se sta che la ripeta, eccola: — già, intendo riferirmi alla decorazione. Dunque decorazione derivante dalle condizioni del luogo e dai bisogni del medesimo e quindi gran sfoggio di colore — cui per natura sono portati gli Orientali — e bravura immensa nel trar profitto della luce solare per ottenere effetti sia colle materie colorate, sia colla divisione estremamente fina delle grandi masse luminose e le piccole in ombra, o ombra e luce. Dunque intelligenza e sopratutto opportunità.

Morale vecchia, stravecchia: ogni partito decorativo deve corrispondere alla esigenza del luogo, vale a dire alle condizioni di luce e di clima che si hanno laddove si è chiamati a mettere in effetto l'opera nostra. Verità pur vecchia, decrepita: gli architetti orientali furono gli architetti più pittori che siano mai stati, precisamente come i moderni sono i meno pittori di quanti, dal primo architetto che nacque, son nati su questa madre terra.[1]

[1] Su l'arte araba e moresca vadasi: Girault de Pangey, *Monuments des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile, etc* E sopratutto le due ricchissime opere *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra fom drawings taken on the spot in 1834 by the late* M. Jules Goury, *and in 1834 and 1837 by* Owen Jones, *arch.* London, mdcccxlii. E l'*Art arabe, d'après les monuments du Kaire depuis le VII siècle jusqu'à la fin du XVIII par* Prisse d' Avennes, (tre volumi e uno di testo) Paris, mdccclxxvii. Da vedersi anche: *Ornements Arabes — Recueil de dessins pour l'art e l'industrie par* E. Collinot et A.

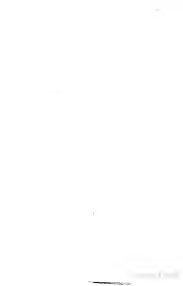



Fig. 47. — Pugnale medioevo perso-indiano col fodero

De Beaumont Paris, mdccclxxxiii. In questa assai ricca collezione degli stessi autori si trovano gli Ornamenti della Persia, dell' India, del Giappone, della China, ecc., ma per l'ornamento chinese molto meglio vedere, *Examples of Chinese ornament by* Owen Jones, London, mdccclxvii. Per l'Oriente in genere vedasi altresì G. Castellazzi, *Ricordi di architettura orientale*, Venezia, 1871.

CAPITOLO III.

ARTE LOMBARDA

O ROMANZA DEL SECONDO PERIODO E A ARCHI ACUTI

ARTE LOMBARDA O ROMANZA. 1. L'arte lombarda nelle sue origini e nella sua decorazione — 2. Il simbolismo nella decorazione. — 3. L'ornamento scolpito studiato nei suoi elementi — ARTE A ARCHI ACUTI. 4. Lo stile a archi acuti nel suo principio statico e decorativo, assioma architettonico che ne deriva. — 5. La decorazione nei Castelli. — 6. Ancora sulla decorazione organica dello stile a archi acuti — 7. Le industrie artistiche dall'XI al XIV secolo inclusive, vetri dipinti — 8. Oreficeria, suoi principi e suo sviluppo — 9. Corporazioni artigiane. — 10 Altare di S. Iacopo a Pistoia, dossale di S. Giovanni a Firenze e altre cose d'oreficeria. — 11. Arazzi — 12. Mobili — 13. Lavori di ferro e di bronzo. — 14. Armi — 15. Musaici. — 16. Ceramiche.

1. Dovrei qui subito parlare dell'arte archiacuta o come dicono, arbitrariamente, gotica e, barbaramente, ogivale.[1] Ma in Italia e dappertutto il passaggio tra l'arte bisantina e archiacuta è tutt'altro che improvviso. Senonchè, d'arte bisantina non se n'è avuta poi tanta in Italia; si è avuta nelle provincie meridionali, a Ravenna e a Venezia.

[1] Cfr. MELANI, *Architettura italiana* (Manuali Hoepli), seconda edizione da pag. 78 a 99. L'architettura alla quale si accenna deve dirsi a archi acuti o archiacuta.

E tuttociò perchè l'arte italiana nel Medioevo si è svolta in modo irregolare e questa irregolarità ha il suo perchè nel fatto, che l'Italia in questi tempi era divisa e suddivisa in cento staterelli diversi nelle loro condizioni politiche e artistiche. Così in certe provincie su cui l'Oriente dominava le traccie bisantine non si fanno desiderare, su altre tutto l'opposto: in Lombardia per esempio.

Ed è appunto qui, sia anche pel fatto di essere stata la Lombardia la culla dei cosidetti liberi-muratori — que' Maestri Comacini cui si debbono la più parte delle costruzioni sorte in questi tempi in Lombardia — sia perchè possedeva meno costruzioni antiche da imitare o da copiare, è appunto qui, dicevo, che sorse il cosidetto stile lombardo che deriva dal romano — e romanzo da qualcuno si dice — e che alle serietà costruttiva del romano unisce un po', se vuolsi, la genialità dello stile bisantino: stile eminentemente nazionale e organico, sobrio e allo stesso tempo gentile. Qui dunque va cercato il tipo dell'arte occidentale che sta fra l'arte bisantina e l'archiacute.

E sotto il punto di vista decorativo questo stile lombardo è estremamente logico e vario.

La decorazione si può intendere in diverse maniere; la maniera più accettabile è, senza dubbio, quella che consiste a dare alla materia adoperata la forma che le si addice; — orbene i decoratori lombardi in questo sodisfeno appieno ogni volere. Obbligati a adoperare in Lombardia sopratutto materiale laterizio, le facciate delle loro

costruzioni sono a mattoni scoperti, uniti però con una maestria non facilmente eguagliabile; e i mattoni svolgono un sistema di cornici tutto loro proprio e razionale. Le cornici in quest'arte lombarda vengono dunque formate dagli stessi mattoni posti di fronte a guisa di dentelli o diagonalmente e mostrano che i decoratori lombardi sapeano trarre il maggior profitto dalla luce solare. Il sistema è sempre il medesimo: contrasto delle grandi masse colle piccole; e se dirigiamo lo sguardo all'esterno della moschea di Hassan, per citarne una, eppoi all'esterno della facciata di una chiesa lombarda troviamo l'istesso principio logicamente sviluppato qui e là. Ma senza andare fino al Cairo fermiamoci pure a Venezia, davanti il Palazzo Ducale e guardiamolo, dopo aver osservato una facciata lombarda purchessia, eppoi indaghiamo il principio che ha presieduto alla decorazione di tutte e due queste costruzioni. Ora intendo di lasciar da parte la ricchezza del Palazzo Ducale, la quale non altera il principio direttivo della sua decorazione; e lasciata da parte la richezza il programma ivi propostosi dal decoratore è senz'altro evidente: disporre larghe superfici liscie in opposizione a parti molto *dettagliate*, e gran sfarzo di ombre e di punte luminosi qua e là sui capitelli, sulle basi, sugli archetti trilobati: un programma insomma in perfetto accordo colla struttura. Con tale programma presentiamoci davanti una costruzione lombarda; vedremo che vi corrisponde perfettamente.

Ora noi sappiamo quali intimi rapporti ha il Palazzo Ducale di Venezia coll'architettura orien-

tale, sappiamo qual valore abbiano come decoratori gli Orientali, dunque io per parte mia non sto a dir di più in favore del sistema decorativo nell'arte lombarda.

E non sembri strano che in tempi come questi in cui a giudicare da certi particolari l'arte pareva essere, ed era, in condizioni tutt'altro che floride — malgrado le nove speranze e i nuovi ideali rinati col levar del sole nel primo giorno del Mille — non sembri strano di trovare così vivo e razionale il senso della decorazione. Ho parlato dei decoratori assiri e rilevato la loro alta intelligenza in fatto di decorazione, mentre anch'essi li vedemmo, nella esecuzione dei particolari, di una indiscutibile insufficienza. Ma anche qui trattasi di incapacità tecnica e il tecnicismo si migliora col tempo; — ciò che raramente si può migliorare in arte è quanto deriva dal sentimento, cioè dall'istinto. Poeta si nasce, dice il popolo e con ragione; e se poeta si nasce, decoratore non si diventa quando sopratutto non si intenda per decorazione un abbellimento fantastico e vano senza alcuna rispondenza coll'ossatura e il fine d'una costruzione. E ora intendo riferirmi in singolar modo a questo genere di decorazione, a quello che sorge dalla materia e trova in questa ogni sua forma. Gli è il sistema più antico e più naturale, il quale non richiede lussi di nessun genere e che sotto una apparenza di non ricercata semplicità sfida le caduche esigenze della moda e del gusto.

La decorazione lombarda promette poco, ma quanto promette mantiene; all'esterno solitamente

è modesta: — si arricchisce in Toscana ove abbandona i mattoni pei marmi e la scultura e la intarsiatura vi primeggiano — esempio: il S. Michele di Lucca (1141) dovuto a Diotisalvi e a Guidetto da Como — e a Roma e nella provincia dove dal XII al XIV secolo fiorisce lo stile romano-bisantino detto anche con poca proprietà *cosmatesco*; ma nel complesso, finchè non subisce influenza di fuori, la decorazione lombarda è di una grandissima semplicità. Si potrebbe dire che le sue forme organiche sono limitate tanto, quanto sono abbondanti i particolari della sua ornamentazione. Davvero su ciò l'arte lombarda da chi è eguagliata? dall'archiacuta perchè sono noti gli intimi rapporti suoi colla lombarda. Qui dunque il decoratore può disporre di colonne grosse, lunghe e sottili, di finestre basse, alte e strette, di archivolti grandi o piccoli, ornati o lisci, può disporre insomma di una quantità di forme la quale, si può dire, non ha limiti. E lo stesso va detto per le combinazioni ornamentali.

2. Il periodo che sto studiando nei suoi ornati ha evidentemente una influenza orientale, la ha nell'intrecci fantastici dei suoi nastri, nella ripetizione di certe figure simboliche che hanno mosso gli eruditi verso lunghe e avviluppate questioni. Del resto in tutta questa figurazione simbolica che abbonda nelle parti ornamentali delle chiese del Medio evo dall'VIII al XIII secolo vuolsi, per me, vedere il legame non scomparso ancora del tutto, fra l'arte pagana e la cristiana. La forma è la stessa cambia la significa-

zione. Se l'aquila nel paganesimo servì a mostrare la potenza vendicatrice di Giove, pei Cristiani, che l'adoperavano nell'ornamento dei pulpiti specialmente, dev'essere stato simbolo di elevato sentimento e celeste ispirazione e come un'allusione alla potenza della parola religiosa che al par dell'aquila volando per ogni dove richiamava il detto del salmo XVII, verso 10: *volavit super pennas ventorum*. Il serpente nel gentilesimo era sacro ad Esculapio, ma anche per i Cristiani lo aveva fatto sacro il Signore quando diceva: *Estote prudentes sicut serpentes*.[1] Da ciò il suo uso; come l'uso della palma così familiare ai Cristiani e ai Pagani, pei quali la palma fu emblema di fecondità e talvolta di longevità. — Insomma giova concludere che nella figurazione simbolica, così diffusa nell'ornamentazione cristiana fino al secolo XIII devesi vedere, il più delle volte, una rozza imitazione o della antica scultura ornamentale di Roma o delle fantastiche draperie che decoravano le prime basiliche cristiane. — Come i Cristiani avevano seguitato nelle catacombe la pittura romana così seguitavano la scultura in tutte quelle parti, ben inteso, in cui non richiamava un interesse particolare e divino, vale a dire dove mostravasi soltanto come ornamento.

3. Ma ho detto che il periodo studiato ora nei suoi ornati ha evidentemente anche un'influenza orientale e l'ha, dico, negli intrecci fantastici dei suoi nastri. — Sicuro: perchè durante l'XI

[1] Cfr. S. Mathaeus, cap. X, verso 16.

e il XII secolo una quantità d'oggetti portati in Occidente da Bisanzio e dalla Siria ornavano i tesori dei monasteri e dei palazzi; ed erano stoffe, avori scolpiti, mobili, utensili d'ogni genere, i quali coi naelri intrecciati portavano nel loro ornato una flora affatto sconosciuta qui da noi. Onde non v'è da meravigliarsi se in qualche capitello o fregio di questo tempo si trovano scolpiti dei vegetali che il sole del nostro cielo non riscaldò mai coi suoi raggi vivissimi. Senonchè noi Italiani in fatto di flora ornamentale fino al XIII secolo si ha ben poco da discorrere, una flora ornamentale e affatto romanza l'ha la Francia così ricca in fatto di monumenti medioevi. Tuttavia anche noi abbiamo alcune prove dimostranti la tendenza dei nostri decoratori a cercare i modelli dell'ornato scolpito fra le piante e i fiori come li dà la natura. Abbandonata a poco a poco la imitazione della flora romana, affatto convenzionale, in quest'epoca sorse l'idea di copiare liberamente il vero. Eppure veniva copiato o meglio *imitato*: — mi correggo, perchè lo *stile* nelle arti per ogni cosa che derivi dalla natura domanda la *interpretazione* piuttosto che la imitazione scrupolosa del vero; — e il decoratore non è, nè dev'essere un botanico. Da noi lo sviluppo relativo di questa flora ornamentale va cercato nello stile archiacuto, di cui è tempo di parlare rimettendo lo studio delle industrie artistiche a dopo fatta la conoscenza del medesimo. Parlerò allora delle industrie artistiche dall'XI a tutto il XIV secolo.

4. Lo stile archiacuto corrisponde perfettamente al principio che dovrebbe formare la base d'ogni buona costruzione: — ogni forma decorativa dovendo avere la sua ragione d'essere nell'ossatura organica dell'edificio di cui è parte. E come bene mi apponga a giudicare in tal guisa lo stile archiacuto lo prova il fatto che sarebbe impossibile togliere o mettere forme decorative a una costruzione del XIV secolo, senza che l'assieme non ne venisse minacciato nella sua solidità e nel suo organismo decorativo. Lo stesso non accadrebbe in un edificio romano che si può spogliare di tutti i suoi ornamenti senza recar nocumento alla sua struttura e rivestirlo di decorazioni prive di ogni rapporto coll'organismo senza provocare stonature insopportabili: — lo prova il Pantheon.

Or davanti uno stile così razionale, così equilibrato nei suoi mezzi e nelle sue risultanze sarebbe necessario fermarsi a lungo. Si tratta di uno stile che si basa su principî affatto diversi da quelli già noti. Per quanto nel concetto più comune la caratteristica di questo stile si riassuma nella forma dell'arco acuto non si può disconoscere che la sua vera particolarità stia invece nel sistema speciale della sua costruzione, delle vôlte, le quali, infine, dettarono legge a tutto il sistema. Che, come ho già scritto altrove, lo stile di un'epoca non è questa o quella forma ma tutto un organismo razionalmente combinato. Il sistema delle vôlte ad arco acuto colle costolature diagonali che dànno alle vôlte stesse elasticità e leggerezza, non va cercato nelle vôlte romane o bisantine basate sulla rigidità e sulla

indeformabilità della struttura, ma nella vôlta lombarda fatta a crociera; la quale se partecipa delle vôlte romane e bisantine ha nondimeno, e evidenti, le traccie della volta ad arco acuto base dello stile architettonico di cui parlo. Insomma il principio del nuovo stile sta in questo: nella applicazione del sistema dell'arco acuto alla vôlta a crociera cordonata. Con questa, tutto un organismo statico andava spostandosi e alla forza rigida e inerte, su cui si fondava l'architettura romana, si andava sostituendo lo sviluppo ingegnoso dei contrasti e imaginando un nuovo sistema di costruzione e di decorazione — un sistema il quale — si ricordi — ha la sua genesi nella vôlta a crociera d'origine lombarda.

Continuo.

La spinta delle vôlte si esercitava solo là ove queste si impostano sui pilastri, ma siccome la spinta obliqua che ne ricevevano era più forte del solito, perchè l'arco era acuto, così si riconobbe la necessità di mettere degli appoggi esterni i quali colla lor massa neutralizzassero la forza tendente a schiantar l'arco. Da ciò il sistema decorativo degli archi arrampicanti ornati in cento guise diverse e l'opportunità di aprire larghi e alti finestroni fra pilastro e pilastro adunandosi la solidità di un edificio, sui pilastri e i contrafforti.

Le presenti considerazioni di carattere costruttivo si riassumono nel seguente assioma che non mi stancherò mai di ripetere e ora anzi sento il bisogno di riaffermare con più calore del solito: — la decorazione deve sorgere da sè dalla co-

struzione e con questa fare un corpo solo compiuto e indivisibile.

Logici per eccellenza i costruttori e decoratori del XIV secolo nelle finestre, che così ampie avrebbero troppo inondato di luce gli interni degli edifici destinati al raccoglimento e alla devozione, adoperarono i vetri coloriti cui dettero uno sviluppo inaudito. Essendosi inoltre nel Trecento, mercè Giotto, rinnovelleta la pittura questa si offrì come mezzo efficacissimo di decorazione interna. Gli argomenti erano estremamente variati e così nelle chiese si trovano quasi esclusivamente rappresentate storie di carattere sacro e negli edifici civili scene di carattere cavalleresco.

5. Il lettore pensa ora ai Castelli: sicuro nei castelli l'opera del pittore fu molto impiegata. Ivi il pittore in un alle rappresentazioni cavalleresche dipingeva i ritratti del castellano e della castellana e personaggi allegorici con dei brevi in mano largamente spiegati e recanti di solito la voce grave e cavernosa del moralista. Le pareti delle dimore feudali nella loro decorazione pittorica poteano venire in tal modo rassomigliate alle pagine di un immenso manoscritto sul quale, se le sentenze morali primeggiavano, il grido di battaglia qua e là facea risonare la sua eco fiera e sdegnosa.

E le scene d'amore?

Ricordo questa.

Nel Castello della Manta, presso Saluzzo, c'è una grande composizione rappresentante la *fon-*

taine de jouvence, ossia la fontana di gioventù. Da sinistra partono i vecchi avviandosi alla fontana che ha la virtù di ringiovanire chi vi si immerge. Colà giunti, spogliate le vesti, si tuffano nella vasca ed ecco spianarsi le rughe e affoltarsi e colorirsi i capelli e tornare, per erotiche prove, gagliardi gli spiriti vitali. I ringiovaniti lasciano festevolmente le magiche acque e disperdendosi per vie fiorite e folti boschetti si abbracciano amorosamente. . . Di queste pitture murali ce n'è da trovare in abbondanza visitando i molti castelli piemontesi del XV secolo. Bellissimi spesso i soffitti delle lor sale tutti in legno colorito e dorato. Vedansi a questo proposito gli avanzi del Castello di Strambino nel Canavese e il Castello d'Issogne.

Nei soffitti l'azzurro *stellato* nel Medioevo è adoperato frequentemente e fu preferito, perchè si intendeva con ciò di rappresentare la volta del cielo; onde non è fuor di luogo osservare che quest'idea era allora presa alla lettera perocchè si credeva che l'infinito, il quale si distende sopra noi, altro non fosse che una specie di soffitto azzurro sul quale le stelle erano fissate come borchie d'oro sur un arazzo azzurro.

6. E rivenendo alla decorazione organica di questo stile archiacuto — di questo stile tanto indipendente e ricco che costituisce, dice bene il Littré, la grande gloria dell'Occidente e rivaleggia coi concepimenti dell'antichità — dirò: che come il suo sviluppo costruttivo si fonda sulle esigenze della statica — che son quelle della ragione —

così il suo abbellimento esterno si fonda sulla natura; l'ispiratrice suprema dell'arte. Lo stile ad archi acuti, voglio dire, ha una flora tutta sua particolare già accennata in embrione nello stile lombardo, ma in questo restata atrofizzata causa le influenze romane e bisantine ancor vive e la impotenza manualistica degli artefici. La flora ornamentale dello stile ora studiato è varia e abbondante, si può dire, quanto il vero ed è come una vegetazione naturale della struttura che se ne serve per completarsi. Mi spiego: il costruttore alza il frontone a angolo acuto in cima della sua fabbrica; questo frontone cogli spigoli taglienti stacca duramente sul cielo. Cosa fa il costruttore? Per rimediarvi lungo gli spigoli fa arrampicare delle foglie accartocciate (gattoni) equidistanti che oltre a ingentilire la massa del frontone accordandolo viepiù cogli effetti minuti delle altre parti della fabbrica, ne tagliuzzano lo spigolo retto dando luogo a una specie di ricamo con fiore cruciforme in cima che pare imaginato apposta per coronare una chiesa cristiana.

E come tengono conto della luce questi costruttori! della luce e dell'opportunità pratica: difatti il sistema dei profili è combinato in ragione dell'ufficio d'ogni membratura, così di mano in mano che le costruzioni si spingono al settentrione — le membrature si afforzano nelle cavità per potere ottenere gli effetti di luce, su que' cieli brumosi, che noi otteniamo alla nostra luce più viva con la metà e meno di sforzo. Lo stesso principio sta a base della flora ornamentale la quale ha le stesse leggi dei prodotti na-

turali che le servono di tipo, e siccome questi variano perfino di regione in regione — (questo fatto si può constatare bene in Francia ove il Medioevo, si ricordi, dette all'arte une copie o una magnificenza di monumenti veramente ammirabile) — così l'ornamentazione archiacuta ha perfino un carattere locale. Vedasi da questo se como ornamentazione potrebbe essere più feconda, più varia, più pratica e più giusta. Intendo riferirmi all'epoca migliore — E non è a dire che questi ornatisti si facessero schiavi del vero; tutt'altro: essi, pur guardando la natura, si proponevano di fare opere d'arte e cercavano di rendere la fisonomia di un vegetale nelle sue grandi linee che ne designano il tipo in modo pieno e sincero. In seguito passata l'epoca *aurea* anche la flora ornamentale sforzandosi nella copie del vero diventa *realista*. Gli ornatisti scelgono i fiori e le foglie più tagliuzzate e contorte e nella imitazione servile della natura corrompono la proprie individualità. Se ciò non farà inorridire un botanico fa pertanto sdegnare un artista, il quale in un fiore e in une foglia vuole un lavoro d'arte non già un modello da studiare nelle sue singolerità naturalistiche.

Attraente, straordinariamente attraente sarebbe l'enatomia di questo stile ad archi acuti; impossibile ferla qui con la larghezza desiderete: eppure di qual vantaggio sarebbe agli studiosi e agli artisti moderni che non sanno far dell'arte senza incappare nella retorica. Insomma gli artisti del Medioevo rivaleggiano coi Greci nell'avor saputo trar profitto della luce e del clima

dei paesi ove costruirono. Giacchè noi non possiamo parlare di stile ad archi acuti senza rivolgere la mente su al Settentrione, ove il clima è rigido e velata la luce. Si può dire che i Greci favoriti dalla natura — fin troppo! — quanto gli Occidentali del Medioevo ne furono contrariati, seppero valersi di essa mirabilmente, alla medesima guisa che gli artisti medioevi seppero giovarsene spingendo all'estremo possibile ogni elemento che su la natura stessa potesse trionfare.

Perciò all'esterno grandi masse accentuate o dettagli energici capaci di raccogliere la luce solare resa opaca dalle nebbie per cavarne il massimo profitto; all'interno finestre ampie connaturate alla costruzione nel modo che ho detto e vetrate colorite atte a rendere meno abbondante la luce e a dare aspetto misterioso e vago all'ambiente.

Si può essere più logici e più pratici?

Intanto aggiungo che la stessa dirittura di giudizio che i costruttori degli edifici medievi recarono nella loro ossatura organica la recarono nella scelta *del genere* della decorazione mostrando, in tal modo, di capir bene che un ornamento stato imaginato per una chiesa non può adattarsi a un palazzo comunale, quello ideato per un castello non può convenirsi a una casa comune di abitazione.

Si capisce: dirà qualcuno.

Invece non si capisce: perchè fino a quando le menti degli architetti furono tiranneggiate dagli *ordini* di Vitrurio e del Vignola le cose han proceduto diversamente e benchè si andasse

contro il senso comune le cose andavano avanti lo stesso.

7. Ora all'industrie artistiche. Ricordo: — debbo scrivere su quelle di un lungo periodo storico — dall'XI al XIV secolo inclusive. È perchè la continuità della trattazione ne soffra meno discorrerò subito dei vetri dipinti stati tanto adoperati nello stile a archi acuti. Che questi siano una vera specialità del Medioevo non è vero; osserva a tal proposito Champollion-Figeac « se l'antichità non ha prodotto i vetri storiati come s'intesero e s'intendono oggi la ragione sta nel fatto che gli antichi non costumavano di chiudere le finestre coi vetri. » È certo pertanto che nell'XI secolo la pittura sul vetro era abbastanza volgarizzata e i pittori adoperavano vetro con o senza colore e dipingevano egualmente ornati e figure, malgrado le proibizioni di S. Bernardo. Perchè dopo lo sviluppo intellettuale successo ai terrori snervanti causati dall'avvicinarsi del Mille e che dette all'Italia i freschi di S. Angelo in Formis, in Napoli, di S. Urbano alla Caffarella, in Roma e dei Ss. Quattro Coronati (stessa città) conformantisi ad una prescrizione del Sinodo d'Arras (1025) [1] vi fu chi disapprovò ogni rappresentazione figurativa e ogni lusso pittorico nelle chiese. Cotale disapprovazione che trovo viva eco nei conventi dei cistercensi [2] ebbe per-

[1] « *Illeterati, quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam pictura lineamenta contemplantur.* »

[2] Cfr Dohme, *Die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland während des Mittelalters.* Lipsia, 1869, pag 22 e seg.

tanto una aperta opposizione in uomini superiori quali: S. Francesco d'Assisi, S. Tomaso d'Aquino e S. Domenico così strettamente congiunti alla rivoluzione artistica del XII e XIII secolo. [1]

In quale paese sia sorta la prima idea delle vetrate dipinte non si sa di sicuro; vuolsi credere tuttavia che la Francia possegga le più antiche vetrate ancora esistenti e che le nostre non vadano più in là del XIII secolo: le più antiche; — sta in fatto che Teofilo nella sua *Schedula diversarum artium*, dove parla assai lungamente della pittura su vetro, loda i Francesi per la loro bravura di ornar finestre con vetri coloriti e per la loro speciale abilità nella fabbricazione del vetro.

Nel XIV secolo poi anche in Italia la pittura su vetro si sviluppa meravigliosamente in uno allo stile delle grandi cattedrali. Fu in quest'epoca che la pittura su vetro cominciò a diventar mondana e il pittore a imaginar prospettive e paesaggi che non ornavano soltanto chiese, come i vetri figurativi nel secolo precedente, ma case e castelli; e di ciò fanno fede alcuni esempi a disposizione d'ogni studioso.

In Italia l'industria dei vetri dipinti non fiorì quanto in Germania, in Francia, in Inghilterra; e un po deve esser derivato anche dal poco sviluppo che ivi ebbe lo stile a archi acuti e dal suo carattere nazionale così poco inclinato alle

[1] Cfr. sopratutto: MARCHESE, *Delle benemerenze di San Tomaso d'Aquino verso le arti belle.* Genova, 1874.

grandi aperture in forma di alte e larghe finestre, imaginate apposta per le storie dipinte su vetro.

Comunque sia da buoni italiani possiamo rivendicare alla storia dei vetri dipinti della fine del XIII secolo alcuni abili artisti toscani e precisamente di Siena. Da dove nel Trecento si partirono dei pittori su vetro per recarsi a Pisa e Orvieto a ornare di vetri dipinti le finestrate delle due meravigliose cattedrali. Il Milanesi ci assicura a questo proposito che un Fra Domenico, un domenicano, esercitò la sua arte a Orvieto, nel Duomo, dal 1404 al 1411, eppoi nel Palazzo pubblico nel 1416.[1] Senonchè qui scivoliamo nel Quattrocento e della arte quattrocentistica ho da parlare nel primo capitolo del secondo volumetto.

Così, allora, potrò anche parlare delle vetrate del Duomo di Milano state ridotte nei secoli un musaico disordinato da gente profana, incapace, certo, di capire il male che stava facendo e state restaurate — in questi ultimi tempi — per gli studi di un prete benemerito, Don Luigi Zerbi, da Pompeo Bertini, artista milanese.

La diffusione delle vetrate danneggiò la pittura in musaico e il Trecento colla sua architettura archiacuta parve venuto apposta per offrire alla pittura su vetro un ampio, infinito campo d'azione. L'Italia in fatto di questa pittura, non ha gli esempi meravigliosi della Francia sopratutto. Ivi sono chiese, le quali debbono buona parte

[1] Cfr. *Siena e il suo territorio*, p. 198

della propria rinomanza artistica alle vetrate: la cattedrale di Chartres e quella di Beauvais. Queste vetrate medieve or svolgevano ornati geometrici, ora storie di soggetto sacro. E come nelle basiliche romanze i fedeli ricercavano i misteri della religione sotto la selva oscura dei simboli, così nelle chiese a archi acuti il linguaggio della fede era tenuto vivo nella mente dei fedeli dalle finestrate ampie e smaglianti: — vivi comentari della storia del cattolicismo come già le miniature dei manoscritti.[1]

8. Tanta abbondanza di vetri che era come un avanzo del lusso orientale nelle chiese bisantine e quasi rammentava lo sfoggio delle grandi tappezzerie nelle chiese romanze, trovava la sua rispondenza nell'oreficeria chiesastica ricca e varia quanto si può imaginare.

Nell'epoca lombarda l'oreficeria nazionale si trovava in un periodo di transizione dominata da due correnti diverse: una, la insistenza della tradizione antica; — l'altra l'influenza bisantina. Gli è perciò che si è visto ora il doge Orseolo domandare ad artefici bisantini la famosa *Pala*

[1] Cfr su quest'argomento: Bontemps, *Peinture sur verre*, 1845. — Ferd. De Lasteyrie, *Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre* Paris, 1852 — Levieil, *L'art de la peinture sur verre*. — Langlois, *Essai historique et descriptif de la peinture sur verre*. — Battissier, *Histoire de la peinture sur verre*. — Levy, *Histoire de la peinture sur verre en Europe*. — Bontemps, *Guide du verrier* Paris, 1868 — Labarte, op. cit., vol. I. Per alcuni saggi di vetrate medievali veggasi anche Melani, *L'Ornamento policromo nelle arti e industrie artistiche* Milano, Hoepli, 1886

d'oro del S. Marco di Venezia, ora l'arcivescovo Angilberto II ordinare ad un artista italiano (835) un altare d'oro — quello di S. Ambrogio a Milano: — e tutto questo a poca distanza l'uno dall'altro. Una prova di quanto affermo la porge anche il celebre abate Didier, il quale, eletto capo del monastero di Montecassino desideroso di arricchire il convento avea chiamato orefici di Bisanzio e si serviva egualmente degli italiani; — mentre nello stesso convento ordinava una specie di fabbrica di oreficerie chiesastiche dove si imitavano lavori bisantini e nello stesso tempo si facevano cose di fantasia. Ma come osserva il De Lasteyrie [1] « se l'arte bisantina esercitò una influenza considerevole su l'arte italiana dell'XI secolo non si può concluderne, probabilmente, che l'una abbia assorbito l'altra. La verità è che traverso tutte le influenze venute dal di fuori l'Italia seppe conservare il suo carattere proprio e personale al punto da formare un novo stile ». E questo novo stile è l'arco acuto che, nelle sue finezze ornamentali, nel suo bisogno di muovere e accentuare i piani, offriva abbondanza di elementi meravigliosi alla fantasia degli orefici. E come ee ne giovarono gli orefici italiani! Da quest'epoca in Italia gli artisti scultori e pittori cominciano nelle prove dell'arte coll'oreficeria, ed è da quest'epoca che dall'Italia si parte una nuova èra di trionfi per quest'arte vaghissima che traverso la storia, fu, tra le industrie artistiche, quella che godette sempre i maggiori privilegi. [2]

[1] *Histoire de l'Orfèvrerie*. Parigi, 1875, pag. 139
[2] Cfr. Labarte, op. cit., t. I, pag. 226 e segg.

Dal momento che Nicola e Giovanni Pisano, e Giotto, rotto ogni legame colla tradizione bisantina sentirono il bisogno di inalzare l'arte allo studio della vita, la oreficeria per mantenersi all'altezza dei tempi doveva seguire lo sviluppo della pittura e della scultura e di questa particolarmente di cui è figlia legittima. Nè è quindi fuor di proposito rilevare che la scultura precorse nel suo rinascimento, la pittura, onde Nicola Pisano (nato tra il 1203 e il 1207 e morto nel 1278) — sia pur d'Apulia, piuttosto che di Toscana qui non importa — fu il primo a antivedere questa verità: che l'antico è strada a perfezione ove il suo studio si animi coll'osservazione personale del vero.

Le divisioni politiche dell'Italia in un gruppo di piccole sovranità si prestavano mirabilmente a dare incremento alle industrie artistiche e sopratutto alle arti del lusso. Così malgrado le guerre intestine e i continui attacchi che le venivano dal di fuori, l'Italia, fin verso il bel mezzo del XVI secolo in fatto di oreficeria produsse meglio e più d'ogni altro paese europeo.

Di tanta produzione a noi è venuta una piccolissima parte, la cupidità e i bisogni si sono presa la maggiore. Il Labarte [1] segnala un documento interessantissimo per la storia dell'oreficeria, l'inventario del Tesoro della Santa Sede ordinato da Bonifacio VIII nel 1295. Le singolari vicende subite dal potere papale durante il XII e il XIII secolo non allontanarono i pontefici succedutisi

[1] Op cit., t II, pag 61

in quest'epoca dal desiderio di possedere tesori considerevoli; e a dare un'occhiata all'inventario di Bonifazio VIII è facile persuadersene. Chè desso comprende una nota riassuntiva di quanto si è fabbricato in genere di oreficeria non solo nel XIII secolo, ma anche nel secolo antecedente. Perciò si tratta di un documento di suprema importanza storica — assolutamente.

Dall'esame dell'inventario della Santa Sede risulta: che le opere di oreficeria artistica erano ancora assai rare nel XIII secolo; onde si può dire che il loro sviluppo deriva appunto da Nicola e Giovanni Pisano, i quali, rinnovando lo spirito dell'arte, ebbero in ciò molto seguito. E poichè in questi tempi erano in gran voga i lavori di oro e d'argento così cominciarono a aversi, e l'osservai, gli orefici scultori; essendo naturale che gli uomini provvedano sempre e sopratutto ai bisogni della propria età.

Per tal modo anche Giovanni Pisano, scultore, pagò il suo tributo all'oreficeria. Giovanni Pisano (1240 † 1320) — il precursore di Giotto nella via del naturalismo — invitato a Arezzo nel 1286 dal vescovo Guglielmo Ubertini, scolpito o meglio cominciato a scolpire, l'Arca di S. Donato nel Duomo, la arricchì dipoi di finissimi ceselli e smalti ornando inoltre la Madonna, di cui aveva scolpito l'effigie in mezzo all'Arca, di un gioiello valutato un prezzo quasi favoloso.

L'Arca di S. Donato fu poi continuata nel 1369 da Giovanni di Francesco di Arezzo e da Betto di Francesco fiorentino e nel 1375 era in lavoro ancora. Si tratta di un'opera di grande finezza

scultorica e architettonica; peccato che sia ancora incompiuta! [1]

E a proposito di oreficeria toscana osserva il monaco Teofilo che i toscani erano abilissimi fino dall'XI secolo nel fare smalti; e certo questa pratica deve essere loro pervenuta dalla influenza esercitata su tutta l'Italia dalla scuola di Montecassino, dove artefici di Costantinopoli avevan recato il sistema di lavorare in smalto. [2]

La critica storica è d'accordo nel constatare che i più antichi orefici italiani di cui sia dato fare il nome appartengono alla scuola senese. Alcuni lavorarono per l'altare di S. Iacopo a Pistoia, del quale scriverò più in qua. Questi orefici sono: Pacino figlio di un Valentini chiamato anche Pace che lavorò per l'altare pistoiese nel 1265; Andrea Puccio o Pucci e Tallino suo fratello e compagno di lavoro in un calice eseguito per il servizio dello stesso altare di S. Iacopo nel 1287. Uno dei più valorosi orefici di questi tempi era un Filippuccio, al quale la sua città natale, Siena, nel 1273 dava incarico di eseguire parecchi oggetti preziosi da offrirsi in dono a Carlo d'Angiò, alla regina ed al suo seguito e un Ugolino di maestro Vieri il cui ricordo più antico e certo non va più là del 1338 (forse morì nel 1387, *Documenti per l'Arte Senese*, vol. I,

[1] Ne studiò il completamento il Dott. E. Marcucci e questo studio fu pubblicato in *Ricordi di Architettura*. Anno VII (1884), fasc. VII, tav. VI.

[2] Si consulti Labarte, *Recherches sur la peinture italienne*, pag 130 e nell'*Histoire des arts industrielles*, ecc. al capitolo *Émaillerie*, cap. I, § 1

pag. 212). Egli anzi fu autore di un celebre tabernacolo eseguito nel 1338 nel Duomo di Orvieto dove — sia detto tra parentesi — sta in gran parte la storia delle arti senesi perchè nella costruzione del magnifico monumento gli artisti senesi ebber per molti anni il primato. Un altro nome di orefice senese è quello che trovasi in un calice nella chiesa d'Assisi; — il nome di un Guccio da Siena e altri nomi si hanno sfogliando soprattutto i documenti riguardanti l'altare di S. Iacopo a Pistoia. Il Vasari poi nella vita di Agostino e Agnolo pittori e architetti senesi accenna a due orefici Pietro e Paolo loro scolari « i quali furono i primi che di cesello lavorarono opere grandi di qualche bontà. [1] » Per quanto qui in questa affermazione il Vasari vada errato perchè si hanno altrove cose lavorate anteriormente in cesello compreso il celebre tabernacolo pel Ss. Corporale d'Orvieto appena citato, tuttavia di Piero e di Paolo, Arezzo conserva ancora un buon saggio in una testa d'argento cesellata e datata: 1346.

9. E prima di venire a parlare dell'altare di S. Iacopo, di questo mirabile monumento d'oreficeria; il più ricco, il più artistico del XIV secolo, voglio notare che in questa medesima epoca e specialmente verso la metà del XIV secolo anche Firenze come Siena aveva una scuola riputatissima di oreficeria; entrambi ricevevano commissioni importanti e così a Firenze come a Siena

[1] Cfr. Vasari, Op. cit., Edız. Milanesi, vol. I, pag. 440 e 441

gli orefici si erano uniti in sodalizio, in corporazione come dicevasi con statuto, regolamenti appositi, ecc., ecc.; — e non è inutile aggiungere che gli statuti di Firenze rimontano all'anno 1335, quelli di Siena al 1360, come riaffermare qui la influenza che hanno avuto queste corporazioni al progresso di ogni arte e d'ogni mestiere.

E fermiamoci pure un momento.

Si è discusso molto su l'origini delle corporazioni medieve. Per me questa origine è antica quanto il desiderio e il bisogno di difendere interessi comuni tra i membri, sempre molto numerosi, di un'arte o professione; — è antica dunque quanto le arti. Tanto è vero che volgendo lo sguardo anche oltre il Medioevo, alla storia antica, si hanno traccie notevoli di corporazioni artigiane organizzate in nome di diritti da far rispettare e nell'interesse della scambievole difesa. In Lombardia i collegi artigiani sorgono molto presto e Ravenna, secondo il Lacroix, nel 943 aveva un collegio di pescatori e dopo dieci anni un collegio di mercanti e via via perfino, nel 1001, una corporazione di beccai. [1]

Sotto Carlomagno però questi collegi di scambievole difesa cominciarono a esser proibiti. E un sinodo del 1189 è molto sbrigativo in proposito. Dopo avere osservato che la Santa Scrittura ha in orrore queste associazioni o confraternite di mutuo soccorso, le proibisce; sotto pena di scomunica su quelli che ne farebbero parte. — Se-

[1] Cfr. *Les Arts et Métiers au moyen âge*. Parigi, 1887, pagina 266.

nonchè nei tempi feudali quando la legge non proteggeva l'individuo l'associazione delle forze era ridivenuta indispensabile come quella che garantiva diritti, interessi, la vita stessa degli affiliati. Fu appunto verso il XII secolo che cotali associazioni tornarono a fiorire e fu l'Italia che dette il primo segno del presente risveglio. Dall'Italia la nova vita d'associazioni d'artigiani passò nel settentrione della Gallia da dove poi si diffuse rapidamente al di là del Reno.

L'epoca più florida delle associazioni artigiane fu il Trecento; nel Trecento queste istituzioni avean privilegi e statuti e segni riconoscitivi. Anzi spesso gli affiliati a una medesima arte abitavano tutti o quasi tutti nella medesima contrada che dall'arte esercitata dai membri d'ogni corporazione si denominava. In varie città italiane a Firenze, a Milano, per esempio, esistono ancora delle vie chiamate col nome di un'arte in ricordo degli affiliati ad una corporazione che le abitò.

Invero queste corporazioni avevano un vizio d'origine, basandosi sul privilegio e 'l monopolio; ma, comunque sia, dettero incremento alle arti sia nel senso che gli affiliati mutuamente si giovarono delle cognizioni che altrimenti avrebbero favorito le produzioni d'un solo, sia offrendo all'arte — se corporazioni facoltose e non artistiche — il modo di essere con ogni frutto adoperata.

Quante belle opere d'arte si debbono a cotali corporazioni? Il famoso S. Giorgio di Donatello fu eseguito dietro l'ordinazione dell'arte dei Co-

razzai e Spadai, la statua di S. Marco dello stesso fu eseguito per commissione dell'arte dei Rigattieri e Linajoli e via via. E qui siamo al Quattrocento al Rinascimento; e mi vi trovo quasi senza volerlo, giacchè le corporazioni artigiane e anche d'artisti, continuarono nel Quattrocento e Cinquecento.

Si vede proprio che agli artisti piacque sempre la compagna; così, sia per giovarsi mutuamente sia per ridere e scherzare o per l'una cosa e l'altra assieme, — compagnie di artisti ne abbiamo finchè se ne vuole. La compagnia del *Paiolo*, per esempio era amena. Ne facevano parte non più di dodici artisti che si radunavano presso Gio. Francesco Rustici tutti portando la propria cena; quand'erano poi a tavola se la cambiavano gli uni gli altri e guai a quegli che si fosse riscontrato nella cena con quella d'un compagno: era condannato. E amena pur la origine della Compagnia della *Cazzuola* avvenuta nel 1512: — tutta, s'intende, composta d'artisti.

Su queste associazioni potrei scrivere tanto e mi duole di dover tornare così presto e bruscamente al soggetto principale cioè al punto onde mi partii per far questo paragrafo che può sembrare una superflua digressione e, forse, non è.[1]

[1] Può vedersi su questo argomento: HIPPOLYTE BLANC, *Bibliographie des Corporations ouvrières avant le 1579*. Paris, 1885 — È curiosa l'*Histoire des Cordonniers et des Artisans dont la profession se rattache à la cordonnerie, precédé de l'Histoire de la Chaussure* par LACROIX, ALPHONSE DUCHESNE et FERD. SERÈ Paris, 1852. Io poi ho dato una guardata anche all'*Histoire des anciennes corporations d'arts et métiers de la capitale de la Normandie* par CH. OUIN LACROIX. Rouen, 1850 e allo scritto del

10. Inutile, peraltro, ricordare che se prima della venuta dei Pisani l'arte italiana ebbe dei rapporti colle arti di fuori d'ora in avanti l'Italia si afferma nell'arte con caratteri propri, iniziando trionfalmente l'epoca del Rinascimento, mentre altrove pertutto il Medioevo colle sue forme artistiche continuava a dominare.

Or dunque posso accennare al citato altare di S. Iacopo nella cattedrale di Pistoia. Si tratta di un monumento il quale comprende la storia di duecento anni circa del buon tempo dell'oreficeria, del cesello, del niello e delle smaltature. Non dando l'incisione bisogna che lo descriva: è necessario. La gran tavola del paliotto d'argento, opera di Andrea di Iacopo (o di Puccio) Ognabene, orefice pistoiese, fu compiuta nel 1316. (È errata perciò la notizia del Vasari nella vita di Agostino e Agnolo senesi secondo la quale «l'altare e tavola d'argento di S. Iacopo a Pistoia dovesi a Leonardo di ser Giovanni, fiorentino. »)[1] Nella tavola di cui si parla sono rap-

---

Villari, *Il Commercio e la Politica delle Arti magg. in Firenze* in *Politecnica*. Serie IV, v III e IV. Del resto nella *Bibliografia* citata v'è da scegliere qual che si vuole. — Noto ancora che il Milanesi in *Documenti per la Storia dell'arte Senese* pubblica nel 1° vol, e da principio, alcuni Statuti delle Arti. Il Breve dell'*Arte dei pittori Senesi* dell'a. MCCCLV il cui originale trovasi nella pubblica Biblioteca di Siena, quello dell'*Arte degli Orafi Senesi* dell'a. MCCCLV, pur nella Biblioteca suddetta, e quello dell'*Arte dei Maestri di pietra Senesi* dell'a MCCCCXLI, il cui originale, è stato perduto e non se ne ha che una copia scorrettissima del secolo XVII nella Biblioteca suddetta e dalla quale questa stampata dal Milanesi, fu tratta

[1] Cfr. Vasari, Op. cit, Ediz. Milanesi, pag. 448. In ciò io ho seguito il Ciampi e il Tolomei, storici pistoiesi, che sfatarono l'error vasariano fin da parecchi anni

presentate quindici storie del testamento nuovo e all'estremità del paliotto vi sono delle statuette di santi e nelle inquadrature delle storie a smalti finissimi. L'autore nell'eseguire i bassorilievi devo essersi ispirato a buoni esemplari perocchè vi si vede copiata quasi per intero la storia della Natività e alcune figure della Crocifissione state scolpite da Nicola Pisano sul pulpito di Pisa e da Giovanni in quello di Pistoia. Due tavole dai lati del paliotto furono eseguite una da M. Piero orefice fiorentino, nel 1357, l'altra da Leonardo di Ser Giovanni, pur fiorentino, nel 1371. La tavola dossale di argento dorato ha un basamento tutto d'argento e, sopra, un ordine di colonnette binate con arcbetti smerlati e statue nel mezzo. Trovasi nel dossale la bella statua sedente di S. Iacopo in una nicchia a colonnette a spirale e con arco trilobato, la quale ha dalle parti, allineate e a due ordini venti nicchie con altrettante statue rappresentanti la Madonna, dieci Apostoli, i quattro Evangelisti, i quattro Dottori e la santa vergine Eulalia. All'estremità di quest'ordini quattro statue, al solito, nelle nicchie con ogni delicatezza lavorate e su questi due ordini, divisi dal primo per mezzo di fascia a formelle con teste di santi, un terzo ordine nel mezzo del quale risalta la vigorosa figura del Redentore inscritta in una formella bisantina con angioli e cherubini d'intorno. Dopo in una combinazione architettonica che sorge dagli ordini inferiori, in due nicchie, S. Pietro e S. Paolo; eppoi bassorilievi e all'estremità altre statue simili a quelle dei due ordini inferiori. Corona tanta

bellezza e ricchezza di lavoro uno smalto azzurro con stelle d'argento dorato che splende vivacissimamente su la tinta un po' sepiosa che ha oggi l'altare di S. Iacopo. [1] A questo splendido altare lavorarono molti altri artisti, oltre quelli ricordati, e fra gli altri Michele di Ser Memmo orafo senese († 1375), che ebbe genio universale come apparisce da una serie di documenti dati dal Milanesi tra i suoi *Documenti per l'Arte Senese* (Vol. 1, pag. 103). All'altar di S. Iacopo era unito un servizio sacro egualmente splendido che al principio del 1293 Vanni Fucci derubò in quanto più potè. E dovea trattarsi di lavori di grande magnificenza se del furto in quei tempi molti in Italia furono commossi. Dante lo ricorda in alcuni versi noti a ogni buon pistoiese rivolti, s'intende a Vanni Fucci, il ladro della — *sagrestia dei belli arredi:* incontrato dal poeta nelle regioni dell'Inferno.

E vidivi entro terribil stipa
Di serpenti, e sì diversa mena,
Che la memoria di sangue ancor mi scipa [2]

Opera di primo ordine in fatto di oreficeria artistica gli è altresì il dossale d'argento del Battistero di Firenze eseguito dall'anno 1366 al 1480 e del quale discorro qui pel carattere del suo stile apertamente archiacuto. Fino dagli ultimi

[1] È stato pubblicato dal LABARTE, op. cit., volume II, tavola XXXIII e dal fotografo Brogi, nel suo assieme e in molti suoi particolari.

[2] DANTE, *Inferno*, c. XXIV, v. 82-84.

del XIII secolo i Fiorentini aveau deliberato di ornare l'altare della chiesa di S. Giovanni Battista di un ricco paramento d'argento. Il celebre orefice Cione padre, secondo che afferma il Vasari, del celebre Andrea Orgagna (cosa non stata mai dimostrata) n'avea avuto l'incarico; e dicesi n'avea già eseguiti alcuni bassorilievi; quando nella seconda metà del XIV secolo parendo la prima idea del dossale inferiore alla importanza che si voleva dare all'altare del patrono della città (S. Giovanni è il patrono di Firenze) si risolse di modificarla sostanzialmente. E così si fece. L'esecuzione del ricco lavoro fu allora confidata, nel 1366, a Betto di Geri e a Leonardo di ser Giovanni il quale probabilmente non prese parte efficace ai lavori perocchè tra il 1366 e il 1371 lo troviamo occupato nella esecuzione di una tavola di fianco nell'altare di S. Iacopo a Pistoia ed è ricordato nei documenti appena due volte. L'esecuzione del dossale venne peraltro sospesa diverse volte, causa alcune pubbliche calamità. In conclusione dai documenti si è rilevato che il dossale di San Giovanni venne cominciato nel 1366 da Betto e da Leonardo, che il lavoro sospeso probabilmente nel 1368 fu ricominciato nel 1377 da Betto, Cristoforo di Paolo e Michele di Monte e a principiare dal 1387 Cristofano restò, solo, incaricato del paramento terminato indi da lui, fatto eccezione, della statua di S. Giovanni che sta nella gran nicchia del mezzo, opera eseguita da Michelozzo Michelozzi nel 1452.

Cristoforo di Paolo sembra dunque essere stato quello che più lavorò nel dossale essendo ricor-

dato in varie partite fino all'anno 1410. Perciò in questo non bisogna seguitare il Vasari che parlando incidentalmente del dossale nella vita di Agostino e Agnolo scultori sanesi dice che nella sua maggior parte fu eseguito da Cione, orefice eccellente. Nè in questa parte soltanto egli erra, ma eziandio in quella dove attribuisce due storie al Verrocchio: il San Giovanni a la storia del Convito al Pollaiolo.

Quanto a valore architettonico il dossale di San Giovanni in Firenze è superiore all'altare di San Iacopo a Pistoia; il sentimento dello stile ad occhi acuti ha qui la sua più lieta e più florita espressione. Si tratta di alcuni pilastri che dividono le storie coronate da una serie di nicchie con statue e da una bella e adornata cornice. Ma sono pilastri tutti fatti a gugliette puntute a nicchie galanti con statue gentili e a rosette a cornici di divisione imaginate con infinita vaghezza. Generalmente si crede che autore di questa parte architettonica sia stato Betto e l'esecutore dei bassorilievi e delle statuette Leonardo, scultore, ritenuto dal Vasari, il miglior disegnatore tra gli orefici del suo tempo e da noi conosciuto per valoroso scultore nell'altare di San Iacopo a Pistoia, dove ha firmato alcuni bassorilievi. [1]

---

[1] Vari hanno pubblicato il paramento di altare di cui ho discorso. Vedasi tra gli altri LABARTE, op. cit., da tav. XXXIV a tav. XXXVII. Si trova anche fotografato come l'altare di S. Iacopo a Pistoia.

Va notato che il dossale d'argento di S. Giovanni viene esposto una volta l'anno per la festa di S. Giovanni Battista.

Il dossale fiorentino per quanto sia una splendida testimonianza della floridezza in cui trovavasi la oreficeria toscana nel XIV e XV secolo è, relativamente, ignoto a molti; nè trovò finora in Italia chi prendesse a illustrarlo in tutte le sue parti, unendovi un saggio storico e artistico su la oreficeria toscana che riempisse una indecorosa lacuna nella storia delle arti belle in Italia. Carlo Milanesi si era proposto di far precedere un saggio storico di quest'arte gentile alla ristampa fatta dal Le Monnier dei *Trattati della oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, ma dovette deporre il pensiero trovando la materia troppo abbondante per un saggio. Forse, se il dotto e instancabile uomo non fosse stato colpito dalla morte così presto, egli avrebbe atteso a questo lavoro di cui avea tracciato il programma nelle sue linee principali.

Al dossale fiorentino vanno uniti dei reliquiari pregevolissimi.

nel Battistero fiorentino e che durante l'anno si conserva in un armadio nell'Opera Ecclesiastica di S. Maria del Fiore smontato in cinque pezzi e tenuto, a vero dire, troppo alla buona senza la cura necessaria a conservarlo bene nella sua integrità. Tanto è ciò vero che il dossale è in condizioni pietose: pieno di ammaccature e sbocconcellature, manca perfino di alcune statue d'argento. Dove siano andate? Chi se le sarà prese? Da quando mancano? Nessuno sa rispondere a queste tre domande. Che la mancanza non sia recente si sa, ma a quando rimonta niuno lo può dire. Eppoi quello di smontarlo e rimontarlo sia pure, una volta l'anno, non va in favore della conservazione di così mirabile monumento. Per questa ragione faccio voti vivissimi che il dossale in parola, in bella e opportuna vetrina, sia collocato in un museo.

Concludendo l'altare di S. Iacopo a Pistoia e il dossale di S. Giovanni a Firenze mostrano esuberantemente la eccellenza degli artisti italiani nella vaga e simpatica arte dell'orefice nell'epoca di cui io parlo. [1]

È vero; ciò che ho detto l'ho detto per la Toscana; ma la Toscana ovunque si sposava poco o molto all'industria, l'arte del disegno non avea rivali. Del resto ricchezze e bellezze in fatto di oreficeria se ne trovano in ogni regione italiana. E il curioso di vedere e sapere su questo argomento deve volgere tosto gli occhi e la mente su, in Lombardia, dove l'arte del bulino e dell'agemina assorse a un'altezza considerevole. Il tesoro di Monza ha la sua celebrità, l'altare quadrifronte di Volvino tutto di metalli preziosi, di

[1] Di oggetti d'oreficeria artistica le chiese d'Italia sono assai ricche; — parlo sopratutto d'oggetti dal XIV secolo Il tesoro della cattedrale di Monza, il tesoro del S Marco di Venezia, a Siena, il tesoro dello spedale di S. Maria della Scala il convento di S Maria degli Angioli, il tesoro della cattedrale di Pistoia posseggono oggetti notevoli sotto il rispetto dell'arte e della ricchezza E nei Musei d'Arte applicata all'industria di Roma e di Mileno, eppure nel Museo milanese Poldi-Pezzoli, si trovano alcuni pezzi d'oreficeria assai di pregio Anche l'Esposizione tenutasi a Roma nel 1886, di oggetti artistici di metallo, comprendeva dei pezzi d'oreficeria abbastanza considerevoli, tra gli altri una croce di rame con ornati incisi del secolo XI e un graziosissimo reliquiario del XIV secolo stato anche pubblicato dall'*Italia artistica illustrata*, a IV, n. 3, pag 48. Varie croci medieve furono pubblicate dal Borelli in fotografia in un Album che raccoglie molti oggetti stati esposti alla Mostra dei metalli a Roma. Un'Esposizione di metalli fu tenuta a Norimberga, nell'80 a Parigi per cura dell'Unione centrale d. h. a. e una nel 1885, par cura dei *Bayerische Gewerbemuseum.*

smalti, di gemme, donato alla Basilica Ambrosiana da Angilberto II — e già citato — ha pur la sua celebrità. Ne accenno la croce stazionale donata nell'822 da Lodovico il Pio alla Metropolitana milanese qual pegno di pace, e la copertura dell'Evangelistario di Ariberto, e i due ostensori arco-acuti della basilica suddetta e altri oggetti belli e ricchi i quali provano in che modo in Lombardia era tenuta in pregio e coltivata l'arte dell'orefice.

Del resto dopo il già detto indugiarsi su questo punto potrebbe parere inutile;[1] così senz'altro accenno a un'altra industria artistica: a quella degli arazzi.

11. Il periodo storico da studiarsi ora è lungo e interessante; se continuo a occuparmi di produzioni sacre, gli è perchè nel Medio evo l'arte e la ricchezza appartennero in larga parte alla chiesa. Chi non lo sa? Ma non sanno tutti, forse, che nella prima metà del Medioevo la fioritura di varie industrie devesi esclusivamente allo spi-

[1] Su quest'argomento si possono consultare DOM FELIBIEN, *Histoire de l'abbaye Saint Denis.* — TIXIER, *Dictionnaire d'Orfèvrerie*, 1857. — P. LACROIX, *Histoire de l'orfèvrerie joaillerie* Paris, 1850 — LABARTE, *Recherches sur la peinture en émail.* — VIOLLET-LE DUC nel suo *Dictionnaire du mobilier français.* — LABARTE, (per l'*Oreficeria italiana*), vol. e loc. cit.; cfr. anche la *Relazione del Comitato Esecutivo dell'Esposizione di oggetti artistici di metallo tenutasi a Roma.* Roma, 1886. — FERD. DE LASTEYRIE, *Histoire de l'Orfèvrerie* (nella *Biblioteca delle Meraviglie* edita da Hachette) Paris, 1875. E per altre notizie le *Vite* del Vasari; queste per ciò si riferisce all'Oreficeria del Rinascimento di cui parlerò.

rito di iniziativa di parecchi monasteri. La influenza del monastero di Montecassino è già stata notata da me parlando dell'oreficeria medieva; or potrei notare l'influenza di altri monasteri sullo sviluppo dei tessuti ornamentali. Un autore paziente ha fatto una lista — una lista molto estesa — dei lavori ricamati e tessuti nei conventi e a questa dirigo lo studioso. [1] Su questi tessuti fabbricati in generale da monaci per ornamento di santuari dovevansi svolgere soggetti sacri, naturalmente. E difatti le scene della Sacra Scrittura e del Martirologio cristiano vi sono adoperate larghissimamente. Gravità, solennità e tendenza all'astrazione: ecco quali sono i caratteri dominanti nella arazzeria di verso la metà del XII secolo. Ma il secolo successivo recò i suoi benefici anche all'arte tessile; e come l'oreficeria l'arte degli arazzi volle seguire lo sviluppo delle altre arti; così si sentì ingagliardita dal novo soffio di vita che animò tutta l'Europa nel XIII secolo. L'occidente abbandonata allora la fredda e compassata solennità del periodo romanzo si fe' un po' mondano e il sentimento del lusso si fece in tal modo più lieto, più libero, più aperto. Così nacque il risorgimento dell'arte tessile nel XIII secolo; — rinascimento che apportò oltre a una bellezza maggiore nelle stoffe, un desiderio più vivo di averle e vederle dappertutto. Difatti in quest'epoca non una cattedrale per modeste che siano le sue rendite fa a meno di ornarsi nei giorni di festa di ricchi e belli arazzi.

[1] Cfr. M. F. Michel, *Recherches*, t. II, pag. 344-349.

Nè ora la produzione si limitò a essere essenzialmente sacra ma si propose eziandio di servire all'uso delle costruzioni civili, dei castelli. In tal modo gli arazzi per il loro uso divenuto sì generale e vario si distinsero per mezzo di nomi differenti secondo il luogo dov'erano adoperati, e come nel XIII secolo, ora, l'elemento profano a poco a poco si fece innanzi e aumentò, aumentò sempre di importanza.

Vuolsi notare inoltre che la tappezzeria nel XIII secolo non si limita a ornare gli interni, ma è adoperata anche all'esterno secondo l'uso dell'antichità. — Per questo si racconta che a Roma, a tempo della incoronazione di papa Gregorio IX nel 1227 una gran massa di arazzi venuti dall'Egitto e dall'India e dalla Gallia ornava sfarzosamente piazza Laterano e a Genova ornavano le vie, splendidi tappeti dipinti (*pictis tapetibus*) all'entrata di Innocenzo IV nel 1244 e 1251. — Questi tappeti dipinti doveano essere forestieri, perocchè nell'epoca di cui ragiono e anche nella successiva, nel XIV secolo, l'Italia fu quasi del tutto tributaria dell'estero in fatto di tappezzerie. Le industrie tessili avean, si può dire, come centro di fabbricazione le Fiandre o la Francia e precisamente le città di Bruxelles, di Arras e di Parigi. Da queste città quindi non solo l'Italia ma la Germania, l'Inghilterra, la Spagna ricercavano e a prezzi tutt'altro che miti, gli arazzi di cui bisognavano. Così nel 1376 il conte Amedeo di Savoia dava una commissione importantissima a Niccola o Colin Battaille (tra il 1402 e il 1406) tappezziere parigino di alta rinomanza e celebre

sopratutto per una sua tappezzeria rappresentante l'Apocalisse — ora nella cattedrale d'Angers. E, dopo nel 1399 il duca di Mantova, Francesco Gonzaga, si serviva della mano d'opera di arazzieri parigini per togliere il biscione de'Visconti, da certi suoi arazzi e sostituirvi il leone: vendetta che si prendeva contro Gian Galeazzo Visconti per non averlo invitato a Milano quando festeggiò la sua nomina a duca. L'industria indigena degli arazzi incomincia per verità assai tardi da noi. Sappiamo che le arti della lana, della seta, dei merletti, dei ricami e delle tappezzerie erano in fiore a Venezia alla fine del XIII secolo, ma di propri e veri arazzi, i documenti su le industrie tessili di Venezia in questo tempo, non fan parola. Ricordisi a proposito che le famose fabbriche di Mantova, non cominciarono a progredire che sotto Lodovico II in grazia anche della moglie sua intelligente, Barbera di Brandeburgo, appassionatissima per gli arazzi.[1] Lo stesso per la fabbrica di Ferrara fondata dal marchese Niccolò III, dove nel 1436 si trova un artefice fiammingo a accomodare paramenti da corte per desiderio di Niccolò. E lo stesso per le fabbriche di Firenze, di Siena, di Bologna, di Correggio, di Napoli ecc., dove più o meno si trovano pei primi, a lavorare artisti di Francia e delle Fiandre.[2]

---

[1] Cfr il *Catalogo delle opere esposte nella Mostra di tessuti e merletti a Roma nel 1887*, con cenni sull'arte tessile in Italia, di E ERCULEI, pag 102

[2] Su quest'argomento GUIFFREY, *Histoire générale de la Tapisserie.* — WAUTERS, *Les Tapisseries historiées dans l'Art an-*

Di arazzi medievi (secolo XIV) se n'hanno nella Galleria degli Arazzi a Firenze[1], e chi volesse allargare le sue cognizioni sul presente argomento, specie sotto il punto di vista dell'arte, può fare molto assegnamento sulle pitture. Alcune pitture, per esempio, di Simone Martini, di Ambrogio e Pietro Lorenzetti a Siena o di Spinello Aretino a Firenze sono veramente preziose a tal proposito.

12. Parlo dei mobili.

I mobili anteriori al XIII secolo sono rari in Italia e all'estero e quei pochi — si sa — sono di uso sacro. Ho accennato non è molto ai dittici e trittici sacri; orbene questi dittici e trittici andarono in disuso nell'XI secolo: secolo che sta a principio del periodo storico, al quale debbo dare un'occhiata. In questo tempo l'intarsio in avorio ornò le tombe dei martiri, le verghe pastorali, i forzieri per le sacre reliquie e gli arredi sacerdotali, i faldistori, per esempio; in seguito si cominciò a adoperare il legno per le porte delle chiese, dove le porte non potevansi eseguire in metallo per mancanza di mezzi. E così abbiamo la porta di S. Ambrogio a Milano del-

---

cien à l'Exposition nationale belge — *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance* par J. Labarte. Indicherò altri libri da consultarsi da chi vuole avere un'idea esatta della storia dell'arazzeria dopo scritto dell'arazzeria nell'epoca del Rinascimento. Intanto posso anche aggiungere l'opera del Dupoint Auberville. *L'ornement des tissus.* Paris, 1887 con molte tavole.

[1] Furono fotografati da V. Paganori, Firenze.

l'XI secolo — di S. Alessandro a Parma del XII, di S. Sabina sull'Aventino a Roma di un'epoca forse anteriore,[1] quelle delle chiese dei Servi e del Carmine a Padova del XV secolo e altre porte di Roma, Napoli, Bologna dello stesso secolo.

L'arte che adornò sovente con gentili disegni le porte delle chiese adornò egualmente soffitti e sedili di intarsi e intagli; poichè dal XIII secolo in avanti i monaci non contenti dei sedili di pietra in giro usati negli absidi delle basiliche come si vedono tuttora a Roma nelle chiese di S. Clemente e S. Agnese, a Venezia nel Duomo di Torcello e a Guado e a Parenzo, ordinarono sedili di legno con intagli e intarsi (l'*opus sectile o cerostotum* dei Romani). Per questa via l'intaglio e l'intarsio, vennero così adoperatissimi; lo provano anche le pitture dell'epoca. Anzi di saggi addirittura splendidi e nazionali in fatto di mobili come troni, sedili, ecc. fioriti d'intarsi e intagli se ne potrebbe fare raccolta mirabile copiandoli dalle pitture trecentistiche; cominciando dalla famosa tavola della Vergine di Duccio di Boninsegna a Siena e via via seguendo Giotto, il Gaddi, il Martini, l'Orcagna ovunque.

La prima scuola di intaglio nazionale sorse a Siena nel XIII secolo e onorò sempre l'arte italiana. A questa scuola devesi il famoso coro della

[1] Il P. TOMMASO MALMACHI la attribuisce al VII secolo, il NIBBY la dice del XIII secolo, il CAVALCASELLE e il CROWE del XII secolo. Si può vedere la riproduzione di questa porta, che è un vero monumento di arte mobiliare, nella *Storia dell'arte per mezzo dei monumenti* del D'AGINCOURT e nell'opera del citato P. MALMACHI

cattedrale senese il quale, per la grandezza sua, ebbe impiegati moltissimi artefici; principale dei quali Francesco del maestro Tonghio di Paganello, maestro di legname nato sul principio del XIV secolo e nel 1388 già morto. Ma nel XIV secolo non finirono i lavori del coro perocchè anche nel secolo seguente l'Opera del Duomo di Siena vi spese somme non mediocri. Alla stessa scuola appartiene l'altro famoso coro della cattedrale d'Orvieto del quale fu capomaestro Vanni o Giovanni di Tura dell'Ammannato dal 1339 al 1340, anno in cui morì, e che continuò esso pure a ornarsi oltre il Trecento trovandovisi, nel 1432, Antonio del Minella, continuatore dei lavori di suo fratello Pietro assieme a un Michele e a un Giovanni di Lodovico, ecc., tutti senesi.

Il coro senese e l'orvietano sono imaginati in quelle forme a arco acuto che già nell'Italia del Trecento pienamente vigoreggiavano e la loro origine comune non è difficile indovinare a chi appena appena comprende il linguaggio delle forme. Sono due monumenti dell'arte mobiliare eminentemente architettonici e nella loro vaga composizione mostrano come perfettamente si adattino le forme dello stile a arco acuto alla bella composizione del mobiliare così sacro come profano. La slanciatezza verticale del sistema, la abbondante fioritura ornamentale ad esso necessaria, la finezza e genialità di ogni sua forma sono proprietà che sembrano destinate apposta all'architettura del legno; — di questa materia così malleabile e tanto resistente.

Valga a dare un'idea dei mobili a arco acuto

il modello di tavolino che ho potuto procurarmi, scegliendolo fra le opere forestiere (fig. 48). Di mobili di questo genere se ne sono trovati molti,

Fig. 48. — Tavolino del secolo XIV.

nella valle d'Aosta dove, anche nel XVI secolo si adoperava lo stile arco acuto; carattere principale di tutta l'arte piemontese di questo secolo.

E parlando del mobiliare civile anco questo fu

ricco, svelto e geniale, quale l'architettura da cui derivava. Si fa accenno al XIII sec. e sopratutto al XIV. Fino dal declinare del secolo XIII si introdussero nella composizione dei mobili particolari ornamentali derivati totalmente dall'architettura; prima, assai semplici, poi più complicati e ricchi. In questo genere di ornamentazione sta uno dei caratteri principali dell'arte mobiliare del Medioevo [1] che potrà anche sembrare un'aperta violazione a quella suprema legge del buon senso, secondo la quale le forme degli oggetti debbono essere determinate dalla materia con cui vengono eseguiti e dalla loro destinazione.

E sta bene; ma nel caso speciale sta meno bene di quello che possa sembrare a tutta prima: perchè lo spirito dello stile archiacuto dominava qualsiasi genere di produzione; dunque nulla eravi di artificioso in questi tempi e il carattere stesso dello stile nei suoi pinnacoli puntuti, nei suoi intrecci, nelle sue linee tortuose, come ho mostrato, rispondeva meravigliosamente alle proprietà del legno. Onde la usurpazione dei particolari architettonici nella mobilia, per me non va contro il principio che ogni materia deve avere le forme che derivano dalle sue proprietà e dal suo uso. Comunque sia giova anche notare che il genere di ornati architettonici di cui qui ho ragionato non sia stato il solo adoperato nei mo-

---

[1] Qui intendo parlare di mobili nel senso moderno della parola perchè nel Medioevo la voce mobili aveva un significato molto più largo e comprendeva tutti gli arredi e vasellami preziosi e fin anco gli animali e i servi di una casa.

bili di questi tempi; tanto vero se ne trovano anche di quelli con su cartelle vagamente ripiegate quasi brevi di miniaturo e di affreschi.

Sta in fatto pertanto che in pieno trionfo dell'architettura archiacuta la mobilia largamente progredì e la ricchezza e lo sfarzo ornamentale dette luogo a delle forme singolari, quali l'eccessiva altezza delle spalliere nelle sedie, il ripiegarsi in avanti formando baldacchino delle spalliere stesse nelle credenze ornate con ricchissime argenterie disposte su tovaglie intessute a disegno. Poichè, è bene notarlo, le raffinatezze della vita, il lusso, lo sfarzo erano giunte ormai al loro massimo sviluppo. La donna nella società feudale era la regina della casa al cui ornamento sola liberamente provvedeva, non potendo pensarci il signore impegnato in imprese guerresche, in giostre, caccie, tornei e obbligato così a starsene sempre lungi dall'avito castello. La donna, la quale riassumo tutta la poesia dei costumi medioevi parea destinata colle sue cure a rendere meno grave la vita avventurosa d'ogni potente castellano; da ciò gli affinamenti della vita l'amore e il gusto da essa posto nell'ornamento della casa. Amore e lusso che adunò con mirabile armonia sopratutto sui mobili stati oggetto, in tutto il Medioevo di un'affezione oggi non sentita più [1]

In fine a questa rapida corsa traverso il mo-

[1] Cfr. VIOLLET-LE DUC, *Dictionnaire du mobilier français*, t. I, pag 404 Su la mobilia nei Castelli è utile leggere la stessa opera nel t I, da pag 359 a 366.

biliare del Medioevo mi sia lecito notare l'uso che, in quest'epoca, veniva fatto dell'armature in ferro sia come mezzo di maggior robustezza, sia come mezzo di decorazione. Vi sono porte, casse — la cassa, si sa, è il mobile per eccellenza del medioevo — le quali debbono il loro valore artistico alla bellezza dalle armature in ferro o in bronzo. Queste armature è più facile trovarle nell'XI, XII e XIII secolo di quello che sia nei secoli successivi. [1]

13. Ma già l'industria artistica del fabbro ferraio fu davvero una delle più considerevoli del medioevo e oltre ad associarsi bellamente all'arte dell'ebanista per dare aspetto viepiù grazioso e resistenza maggiore a casse, porte, armadi, ecc. conseguì uno sviluppo notevole nella perfezione

[1] Su l'argomento del mobiliare nel medioevo si consulti: *Documenti per la storia dell'arte senese*, raccolti e illustrati da G. Milanesi Siena, 1854 — *Les arts somptuaires Costume, ameublement, etc.* par Ch Louandre Parigi, 1857 — *Dictionnaire raissonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Rénaissance* par M Viollet le Duc — *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Decoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours* par H. Havard. Parigi, 1887 — *Histoire des arts industriels* par Labarte. — *Le Meuble Antiquité Moyen âge et Renaissance* par Alfonse de Champeaux Parigi, 1875 — *Sulla scultura e tarsia in legno dai più lontani tempi ad oggi* del conte D Finocchietti Firenze, 1873 — *Histoire du mobilier, etc.* par Alb. Jacquemart Parigi, 1876 — *Esposizione generale italiana.* Torino, 1878. *Guida illustrata del Castello Feudale del secolo XV.* — *Esposizione del 1885 Intaglio e Tarsia in legno con brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo* di R. Erculei. Roma, 1885. Questo volume contiene una estesissima bibliografia di opere riguardanti l'argomento di cui qui si tratta.

del lavoro dando all'industria artistica medieva oggetti come chiavi, serrature di un gusto delicato e di una manifattura irreprensibile sotto l'aspetto della robustezza e dell'arte. « Le serrature, osserva il Labarte, erano giunte in questi tempi a tal grado di perfezione da venire considerate delle vere opere d'arte; si portavano da un luogo all'altro come se si fosse trattato di oggetti mobiliari di alto valore. [1] » E che immaginazione aveano questi fabbri ferrai del Medievo! e che mano pronta e agile a dare aspetto vago e grazioso all'impugnatura d'una chiave, al contorno di una serratura. Il ferro nelle mani di alcuni artisti medievi acquistava la duttilità e la malleabilità del legno; ed ora erano cifre che tra loro si combinavano per dar luogo a una gentile impugnatura di chiave con figurette e mascheroncini bizzarri, or fiori o foglie o ricami d'ogni maniera. A Roma all'Esposizione (1886) degli Oggetti Artistici di Metallo dove pur di oggetti medievi era gran penuria, nelle interessanti collezioni del Conte Pace vedevansi alcune chiavi del XIII secolo, e tra queste — una tutta fatta a figure nella impugnatura; — una cosa bellissima!

[1] L'Havard nel suo recente *Dictionnaire de l' Ameublement* pubblica l'ornamento di una bella serratura medieva tutta a intrecci Vol. I, pag 81 82 E a proposito dei mobili citati poco più in su eseguiti con tavole usuali con ornamenti di semplici chiodi a decorazioni in ferro che hanno funzione costruttiva a decorativa, veggasi il Viollet le Duc e lo stesso Havard nel vol. I dell'opera cit. pag 149 150, 151·152 Questo genere di mobili si trova più usato in Francia e in Germania che in Italia.

Potrei dilungarmi a parlare dei lavori in ferro sopratutto del XII e XIII secolo, chè dell'epoca anteriore è assai difficile trovare dei saggi. Dell'Esposizione di Roma ricordo soltanto con qualche compiacenza un Mescimacqua dell'XI secolo, tutto di metallo in forma di cavallo montato da guerriero — non italiano peraltro, ma scandinavo — e un bel picchiotto di ferro battuto rappresentante un santo con libro in mano e sopra una testa di drago; — un picchiotto del XIII secolo appartenente al romano Museo Artistico industriale.

Il Viollet-le-Duc a proposito dei lavori in ferro del XII e XIII secolo ha parlato di certi bracieri da sagrestia usati in Francia e ha dato il disegno di qualcuno accompagnandolo con parole di grandissima lode. [1] Anche l'Italia ebbe di questi bracieri e coi bracieri dei candelabri da cero pasquale; candelieri di ferro battuto e di bronzo. [2] Di questi ultimi se ne vedevano a Roma due del XIII secolo interessantissimi appartenenti alla signora Bice Castellani Polverosi E dell'istesso secolo due altri con animali e ornati a basso rilievo con un ornato circolare a rilievo traforato; — un lavoro bisantino finissimo del fu Principe Giovanelli di Venezia.

Infine dopo questi esempi non insisto più su questo punto. D'altronde tutti sanno che l'arte

---

[1] Cfr, op. cit., t I, tav. XXIV e da pag 205 a 210.

[2] Leggasi l'articolo *Chandeliers* nel *Dictionnaire de l'Ameublement* dell'HAVARD. Tomo I. Vi si vedranno altresì varî tipi originalissimi di candelieri medievi.

quando sorride a un popolo non sorride mai incompletamente; il suo sorriso aperto e generoso non si volge a un genere di produzione piuttosto che a un altro, ma vivifica, allieta tutto. Ora una epoca che vedeva sorgere le cattedrali di Milano, di Firenze, e il S. Petronio di Bologna non poteva dare all'industrie artistiche che l'incremento che loro dette.[1]

14. Vedete l'armi?

Cosa di più grave e più severo di un'arme; — eppure quei *barbari* (li dicono così e pare uno scherzo!) quei *barbari* del Medioevo non si sentivano umiliati nella loro gravità a essere circondati nei propri Castelli di armi belle e ricche.

È noto il modo con cui i Greci per esempio, ornarono le proprie armi in especial modo gli elmi e gli cnemidi; nel Medio evo egualmente, si ricorse all'arte per aver belle e preziose armi. Anzi negli antichi castelli una sala era destinata ad armeria e in quella si mettevano appunto le più artistiche e ricche armi che il signore possedesse. Era una ambizione per quegli antichi baroni possedere una sala d'armi abbondante e pregiata. Là si disponevano in bell'ordine le ar-

[1] Su l'argomento appena sfiorato consultare MATHURIN JOSSE. *L'art du serrurier*, 1627. — *Motif de Serrurerie*. Paris, 1874 — VIOLLET LE DUC. *Dictionnaire du mobilier française*. — *La Ferronerie ancienne et moderne* par L. LIGER. Paris, 1873-1875 — *Les arts du métal* par J. B. GIRAUD, raccolta di molti oggetti stati esposti nel 1880 all'Esposizione dei metalli della Unione centrale di Belle Arti in Parigi. — *La Serrurerie* in *Revue des Arts décoratifs*. T. VII, pag. 161 e seg.

mi cortesi, cioè spuntete, e le armi micidiali selle ed elmi da giostra e da guerre, loriche, cotte di maglia, gorgiere, bracciali, cosciali, gembiero, scudi, targhe, archi, balestre, lancie, spade quanto dunque serviva alla difesa e all'offese.[1] Chi visitò nell'84 il Castello Medioevale di Torino deve ricordarsi la Sela degli uomini d'arme con la rastrelliera delle armi Il presente ricordo offre un imagine perfetta della cura con cui si solevano tenore le Armi nei Castelli medievi: — per quanto nel torinese si evesse una caserma-armeria e non un'armeria a parte, come nei grandi castelli.

Di armi medieve importanti sotto l'aspetto artistico non ne possediamo così come ne possediamo dell'epoca successiva. Gli è anzi col XV secolo che le armi e le armature vengono ridotte a vere opere d'arte e di pregio straordinario; allora le armi comuni sono semplici ma di forma galantissima, mentre le armi di lusso spesso sono ornate con moltissimo gusto a disegni d'argento e oro. Le più ricche collezioni d'armi in Europa

[1] Si ricorderà che le armi più in uso nel medioevo e sopratutto nel secolo XIV erano la *cervelliera*, cappelletto di ferro a difesa del capo, *gorgiera*, a difesa della gola, *corazza*, fatta di cuoio e di lama di ferro, che anche si disse *corsaletto*, a difesa del busto, *guanti di ferro, bracciali, cosciali, gamberuoli* che tutti intendono: queste tre ultime specie di armi erano fatte a lamette di metallo che si allungavano e s'accorciavano entrando l'una nell'altra Eppoi c'era anche il cosidetto *palvese* o *pavese*, specie di scudo largo e alto da coprire quasi intera la persona derivò dal nome Pavia come altre armi dai luoghi ove fabbricaronsi meglio. *Giotto è il palvese*, è il soggetto di una delle più brillanti novelle di FRANCO SACCHETTI.

sono quelle dell'*Armeria reale* di Madrid, del *Museo di artiglieria degli Invalidi* a Parigi, dell'*Horse armory* a Londra, del *Tesoro imperiale* di Moscova, dell'*Arsenale imperiale* di Vienna, del *British Museum* pur di Londra per le armi indiane, e in Italia sopratutto quelle della *Reale Armeria* di Torino, una volta quelle dell'*Armeria Pontificia* a Roma, quelle del Museo *Poldi-Pezzoli* a Milano, ecc.

Gli ornamenti che fregiano queste armi erano piani o a rilievo figurativi o ornamentali tempestati di pietre preziose o no; e come è facilmente da supporsi, talvolta erano capi d'opera di cesello, perchè nel lavoro di queste armi si esercitavano artisti valorosi.

Ma, come dicevo, la bellezza e ricchezza delle armi va cercata sopratutto nel Rinascimento onde io mi propongo di tornare a questo soggetto nel volume seguente. Intanto constato che le fabbriche d'armi più rinomate nel Medioevo e nel Rinascimento furono quelle di Damasco, Toledo, Cremona e Milano. [1]

15. Qui ora giova dare un'occhiata allo stile dell'arte musaicistica ch'io abbandonai nelle Catacombe e nelle Basiliche di Roma.

[1] Cfr. su quest'argomento: VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire du Mobilier français*, l. V, pag. 65 e seg. — BARBET DE JOUY che ha dato una descrizione completa delle armi e armature del Louvre in *Notice des antiquités.... du Musée des Souverains.* Paris, 1866 — LABARTE, op. cit., vol. II, cap. *Armes et Armures.* — P. LACOMBE, *Armes et Armures.* Paris, 1858, gli scritti del Maggiore ANGELUCCI, ecc.

Nell'XI secolo ebbe l'Italia nel Monastero di Montecassino un centro o meglio il centro dell'attività artistica nazionale e tutto questo per le cure del celebre Didier, il cui nome è omai diventato familiare a chi mi legge. Orbene questo celebre capo del Monastero montecassinese non solamente volse le sue cure ad ordinare una scuola di oreficeria come ho detto, ma eziandio a formare degli abili musaicisti per ornare la grande basilica del Monastero. Così l'abate Didier venuto in Italia dall'Oriente col gusto delle arti decorative si era proposto di fare gli artisti italiani emuli degli orientali in tutto ciò che fosse bellezza, ricchezza, buon gusto. A questo proposito è degno di esser letto un passo scritto da Leone, vescovo d'Ostia, eremita di Montecassino, dove si giudica con eccessiva e ingiusta severità l'arte italiana prima della venuta in Italia dell'abate Didier e si attribuisce a questi — e fin qui giustamente — l'onore di averla rimessa sulla buona via.

L'abate Didier fece dunque venire nel 1066 dei musaicisti da Costantinopoli a lavorare a Montecassino e a insegnare la loro arte.

Dei lavori di Montecassino impossibile scrivere perchè scomparsi del tutto; alcuni musaici di quest'epoca si trovano a Venezia nella basilica di S. Marco, il cui antico pavimento appartiene appunto, al secolo XI. Chi non l'ha visto e ammirato nella vaghezza dei suoi intrecci, nella gustata disposizione dei suoi colori?

Sta in fatto pertanto che l'insegnamento orientale giovò ai nostri musaicisti sopratutto nella

tecnica ivi stata piuttosto perduta che smarrita, direbbe il Vasari; ma tostochè la mano dei nostri artisti si fu abituata all'esercizio del musaico, le tradizioni nazionali continuarono il loro sviluppo progressivo. Roma, Torcello, Venezia, la Sicilia nella Cappella Palatina, Monreale nel suo Duomo offrono alcuni bellissimi saggi di musaico del secolo XII. E del XIII pure: mi limito a una magra nomenclatura: Roma nelle basiliche di S. Pietro e S. Paolo, Firenze nel Battistero di San Giovanni, Pisa, Spoleto, Parenzo e, Venezia nella sua basilica d'oro non lasciano dubbiosi su questo punto.

Fu nel 1225 che Firenze cominciò a ornare il suo *bel S. Giovanni* di musaici. A sentire il Vasari la cupola del battistero fiorentino era stata affidata a Andrea Tafi (nato circa il 1250 [1]) che si associò nel lavoro un Apollonio, secondo alcuni di nazionalità greca secondo altri italiana. [2] Il Tafi fece lavorare secondo il Vasari nella cupola del S. Giovanni, Gaddo Gaddi [3] (1259 † 1332)

[1] Il Tafi è il primo pittore fiorentino di cui discorre il Vasari, lo fa noto nel 1213 e coetaneo di Cimabue e Giotto Ma pare ai signori Crowe e Cavalcaselle che la nascita del Tafi debba più ragionevolmente riportarsi a verso il 1250 Cfr. *Storia della Pittura in Italia* Vol I, pag 297. Firenze, 1875.

[2] È un artista molto incerto quest' Apollonio del Vasari.

[3] Si fa maestro del Gaddi, il Tafi ma non sembra probabile che sia vero nè che siano opera sua i Profeti lavorati in Firenze nella fascia sottoposta alle finestre del Battistero di S. Giovanni. Glieli attribuisce, come ho detto, il Vasari nel vol. I, pag. 294, ma il Richa nel suo libro delle *Chiese fiorentine* non menziona fra quei musaicisti il nostro Gaddo, bensì il figlio suo Taddeo

eppoi Taddeo, figliolo di Gaddo e Agnolo, figlio di Taddeo e quindi nipote di Gaddo Gaddi che in seguito sopravanzò lo stesso Tafi e poi si trova a Roma con Filippo Rusuti a eseguire il musaico, tuttora visibile, nella parte superiore della facciata di Santa Maria Maggiore.[1]

Senonchè a Firenze l'arte musaicistica non si spinse tant'oltre nei resultati quanto a Roma; e lo stesso Gaddo Gaddi a Roma gli è più umano e più franco. A Roma il musaico nel XIII secolo trionfò davvero; ed è al tredicesimo secolo appunto, che si riferiscono i grandi musaici degli absidi di S. Giovanni Laterano e di S. Maria Maggiore stati ordinati da Niccolò IV che nel suo breve periodo di regno (1288-1292) mostrò di tenere in altissimo conto l'arte musaicistica. Qui io non posso fermarmi lungamente su dei particolari ma sarebbe una dimenticanza imperdonabile se in questo momento non accennassi al monaco Iacopo Torriti, il maestro musaicista, cui Niccolò IV affidava l'ornamento dell'abside di S. Giovanni che non è lo stesso Iacopo da Torrita, musaicista del Battistero di Firenze come credette il Vasari e oltremodo inferiore a quello di S. Giovanni Laterano. Come risulta perfetta-

[1] Per quanto abbia subito vari restauri questo musaico offre anche oggidì l'aspetto abbastanza esatto del suo carattere originale. E a proposito del Gaddi noto che il Vasari lo fa morire nel 1312, ora è provato che il Vasari afferma un errore derivato dall'avere errata la nascita del Gaddi. Il Gaddi nacque nel 1259 e non nel 1239. L'errore vasariano venne seguito ciecamente anche da autori, generalmente esatti, in opere recenti.

mente da un attento esame nei musaici in S. Giovanni a Roma vi è un aperto presentimento della rinascenza e questo nonchè nelle figure dagli ampi e magnifici paludamenti si vede negli ornati fatti a girali, imaginati e eseguiti con un garbo infinito. Al XIII secolo appartengono vari musaici della basilica di S. Marco e al XIV alcuni della stessa basilica, quelli fatti eseguire dal doge Andrea Dandolo nella cappella di S. Isidoro, e alcuni di Pisa, di Siena e di Orvieto. In quest'epoca fiorì Pietro Cavallini stato incontrato da Giotto a Roma e indi diventato aiuto e fedele seguace del grandissimo pittore di Colle.[1] Artista meno noto di quello che si meriti, il Cavallini giovò molto allo sviluppo dell'arte romana e per quanto la sua arte, sopratutto dopo l'influenza giottesca, si allontani piucchè si avvicini all'arte musaicistica quale io la tratto qui (essenzialmente nel suo aspetto e significato decorativo) insisto tuttavia su questo artista, perchè il nome suo non sia facilmente dimenticato.

Che del resto in quest'epoca così il musaico storico come l'ornamentale andavano via via la-

[1] Giotto non nacque a Vespignano come si creda comunemente, ma a Colle distante due miglia da Vespignano.

A proposito del Cavallini è ignoto l'anno della sua nascita: il Vasari lo riporta al tempo in cui Giotto dava nuovo impulso e vita novella all'arte (vol. II, pag. 81). Sul conto del Cavallini si è certi soltanto in ciò che fu un artista di merito non comune e nel 1308 trovavasi a Napoli ai servigi del re Roberto. (Su quest'artista leggasi: Crowe e Cavalcaselle, op. e vol. citato, da pag. 168 a pag. 177). Il Vasari nella I.ª edizione delle *Vite* fa nascere il Cavallini nel 1259, ma nella II.ª muta parere.

sciando il posto all'affresco e ai vetri dipinti, a se Giotto trattò il musaico come vorrebbe il Ghiberti nel suo *Commentario*[1] Giotto eternò il nome suo nell'affresco e i suoi discepoli e seguaci lo stesso. Col XIV secolo il periodo *necessario* del mosaico cessa; in seguito la pittura musaicistica è coltivata saltuariamente da pittori di tavole e di freschi da artisti che crescono nelle *botteghe* all'esercizio completo dell'arte e in questo modo l'agonia del musaico va principiando. Così il musaico rinunciando al suo carattere decorativo nel XV e XVI secolo diventa un esercizio, ci direbbe oggi, di curiosità. Nessun più ne tien conto.[2]

16. Or qui dovrei pure dir qualcosa intorno la ceramica medieva e mi piacerebbe essere preciso e concettoso, ma come riescirvi? Se la ce-

---

[1] Il Ghiberti racconta (*Commentaria*, pag 16) che Giotto « lavorò di musaico la nave di S Pietro in Roma. » Anche il Vasari ricorda il musaico della navicella fra le opere di Giotto (vol I, pag 328) E lo ricorda il Villani *De Origine civitatis Florentiae* e Leon Battista Alberti *De pictura*, ecc. Basilea, 1540 Ma sembra più probabile che Giotto abbia dato il disegno di questo musaico e n'abbia diretta l'esecuzione dovuta al Cavallini E musaico totalmente figurativo e trovasi nel vestibolo del S Pietro a Roma

[2] Per l'arte cristiana del musaico vedasi: G B. De Rossi, *Musaici cristiani delle chiese di Roma* Roma, 1872 — Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie* in *Revue archeologique*, 1875-1878 Sono pubblicate anche a parte. — Emil David, *Histoire de la peinture au moyen âge* Parigi, 1863 — Unger, *Byzantinische Geschichte Quellen Kunsthistorisch bearbeitet.* — Gerspach, *La Mosaïque* nella collezione Quantin e anche nell'opera del Labarte stata citata varie volte.

ramica medieva forma un argomento così pieno di incertezze e di dubbi? Il Jacquemart notò anzi a questo proposito che per quante indagini siano state fatte, per quanti documenti siano stati esumati dagli archivi, ancora non si è in caso di dire dove si fabbricarono i primi oggetti di ceramica. Il Jacquemart, è vero, parla della Francia ma dell'Italia avrebbe potuto dire lo stesso; — e anzi tanto si è al buio in fatto di ceramica medieva che il medesimo Jacquemart nel suo ampio volume sulla Storia della Ceramica [1] consacra breve numero di pagine alle ceramiche dei mezzi tempi. — Il Darcel nelle note riassuntive di cui orna la sua splendida e veramente pregevole pubblicazione sulle Faentine italiane [2] non accenna nemmeno alla ceramica medioeva; e il Corona [3] notato che « lo smalto si ritrova nel medioevo e le città di Firenze e di Castel Durante erano celebri per loro smalti, accenna subito dopo Luca della Robbia. » Questi anzi vien citato dal Lacroix in un volume ripubblicato di recente riguardante le Arti e Mestieri del medioevo al cap.: — Ceramica — dove si illustrano lavori robbiani assieme alle opere ceramiche del XVI secolo citando per tal modo il *Palissy*, eppoi Raf-

[1] *Histoire de la Ceramique* par ALB. JACQUEMART. Paris, 1873.

[2] *Recueil de Faïences italiennes des XV, XVI et XVII siècle;* dessiné par MM C DELANGE et C BORNEMAN et accompagné d'un texte par M. A. DARCEL. Paris, 1869

[3] *La Ceramica* biografie e note storiche. Milano, Hoepli, 1879.

Su questo soggetto veggasi anche *Les Faïences anciennes et modernes* par M. A. A MARESCHAL. Paris, 1873.

faello che non dette probabilmente gli esemplari che tutti dicono (e lo vedremo) e Giulio Romano e altri e altri ancora, così, proprio, volendo trattare di arti e mestieri nel medioevo....

Basta: io rilevo frattanto il fatto che nel medioevo la bella e artistica ceramica va cercata in Ispagna presso i Mori, qui eranvi grandi manifatture tra le quali supremamente celebre quella di Malaga, da dove si esportavano prodotti nelle più lontane regioni del mondo. La bravura nella fabbricazione della ceramica si trova in questi stessi tempi nell'isola di Maiorca — una delle isole Baleari non lungi dalla Spagna stata nel 1115 espugnata e saccheggiata dai Pisani. Questi debbono aver portato di là larga messe di prodotti ceramici se da noi si usò dipoi e si usa tuttora dir *maiolica* ciò che con più proprietà di linguaggio potrebbe dirsi terraglia faentina: almeno ciò è verisimile.

Rilevai altrove [1] che l'uso degli scodellini ornanti le facciate di stile lombardo si credette provenire dai Pisani, appunto dopo la loro vittoria di Maiorca. Questi, ivi trovarono fiorente l'industria ceramica — e portata in Italia quanta maiolica desiderarono — trovarono modo di farne utile applicazione sulle facciate delle chiese. Ho già detto la mia opinione, circa l'origine pisana degh scodellini, qui su tal punto inutile rivenga; comunque sia negli scodellini solitamente azzurri, che occhieggiano e brillano ai raggi del sole sulle facciate delle chiese lombarde, troviamo

[1] Cfr. MELANI, *Architettura italiana*, vol. II, pag. 53 54.

le prime traccie di un genere di decorazione che da noi, così nel medioevo come nel Rinascimento, non ebbe quello sviluppo che realmente meritavasi. Sicuro; anche nel Rinascimento e lo vedremo.

Mi riferisco all'applicazione della ceramica sugli edifici — applicazione opportunissima sotto tutti i riguardi che dovrebbe essere rimessa in uso dagli architetti moderni.

INDICE

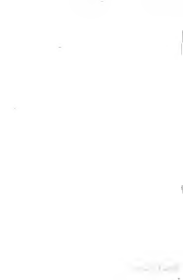
DEGLI ARTISTI E DEI PERSONAGGI CONSIDEREVOLI [1]

(1) La (n) messa accanto al numero significa che l'artista è stato citato in nota.

ERRATA-CORRIGE

Pag. 93. — Il primo periodo del paragrafo 9 nella sua seconda parte non è chiaro; va corretto così: «.... mi fecero sempre pensare che le colonie greche ivi stanziate ricevessero più che non dessero i frutti di una civiltà nova da queste città della Magna Grecia e della Sicilia; e la tanto esaltata influenza greca sull'Italia, rispetto a certe forme dell'arte, sia più una ipotesi ingegnosamente sostenuta e rifuratasi ciecamente nei secoli, che una verità assoluta.»

AGGIUNTA.

Pag. 74, n. 1: aggiungasi: *Histoire de la Céramique grecque* par O. Rayet et M. Collignon. Paris, 1888. Opera pregevole stata pubblicata quando già buona parte del presente volumetto era stampato. Aggiungasi anche l'altra in corso di stampa: *Les Céramiques de la Grèce propre* par A. Dumont, J. Chaplain continuata da E. Pottier. Paris, 1880-1887.

ELENCO COMPLETO

DEI

MANUALI HOEPLI

illustrati e rilegati

pubblicati a tutto Giugno 1898

La Collezione dei *Manuali Hoepli* inaugurata col proposito di render popolari i principii delle Scienze e proseguita con lieta fortuna fino ad oltre duecento volumi in pochissimi anni col concorso dei più distinti scienziati, si suddivide in alcune Serie secondo le materie trattate, come segue:

SERIE SCIENTIFICA

a Lire **1,50**

che abbraccia le scienze propriamente dette, ed alcune più importanti loro applicazioni;

SERIE PRATICA

a Lire **2,** —

contenente una raccolta di volumi che trattano di industria, di nozioni utili nella vita pratica;

SERIE ARTISTICA

a Lire **2,** —

Questa abbraccia l'Architettura, la Pittura, la Scoltura, ed argomenti congeneri.

MANUALI SPECIALI

Questa serie comprende alcune applicazioni della Scienza all'industria, ed argomenti diversi. In essa figurano quei volumi che per mole o per abbondanza d'incisioni non si possono classificare nelle serie precedenti a prezzi determinati.

L'Elenco generale alfabetico si trova nelle seguenti pagine.

Adulterazione e falsificazione degli alimenti, di L. Gabba, pag. VIII-211 . . . . L. 2 —
Agronomia, di Carega di Muricce, 2.ª edizione, pag. 199 » 1 50
Algebre elementare, di S. Pincherle, 2.ª ediz., pag. VI-207 » 1 50
Alimentazione, di G. Strafforello, pag. VIII-122 . . » 2 —
Alpi (le), di J. Ball, trad. di I. Cremona, pag. VI-120 . » 1 50
Analisi del vino nel riguardo sanitario e legale, di J. Barth, trad. Comboni, di pag. 141 con 7 incisioni . . . . » 2 —
Anatomia pittorica, di A. Lombardini, pag. VI-118 con 39 inc. » 2 —
Animali da cortile, di P. Bonizzi, pag. VIII-238 con 39 inc. » 2 —
Antichità private dei Romani, di Kopp, trad. Moreschi, pag. XII-130 con 5 incisioni . . . . » 1 50
Antropologia, di G. Canestrini, 2.ª edizione ampliata, pagine VIII-232, con 23 incisioni . . . . » 1 50
Apicoltura razionale, di G. Canestrini, pag. VIII-175, con 32 incisioni . . . . » 2 —
Arabo volgare, di De Sterlich e Dib Khaddag. Raccolta di 1200 vocaboli e 600 frasi più usuali, pag. 143, con 8 tavole » 2 50
Araldica (Grammatica), di F. Tribolati, 2.ª ediz., pag. VIII-114, con 198 incisioni e un' appendice sulle *Livree* . . . . » 2 50
Archeologia dell'arte di I. Gentile
I. Arte Greca, pag. XII-126 . . . . » 1 50
II. Arte Romana, pag. IV-224 . . . . » 1 50
Architettura italiana, di Alfredo Melani, di pag. XVIII-213 e XII-266, con 46 tav. e 113 fig., 2 vol., 2.ª edizione » 6 —
I. Architettura Pelasgica, Etrusca, Italo-Greca e Romana.
II. Architettura Medievale, del Rinascimento, del Cinquecento, Barocca, del Settecento, e Contemporanea.
Arte mineraria, di V. Zoppetti, di pag. IV-182, con 112 fig. in 14 tavole . . . . » 2 —
Assicurazione sulla vita, di C. Pagani, pag. VI-151 . . » 1 50
Astronomia, di Lockyer, trad. di Schiaparelli, 3.ª edizione, pag. VI-155, con 45 incisioni . . . . » 1 50
Atlante geografico universale, 25 tavole, di R. Kiepert, con notizie geografiche e statistiche del dott. Garollo, 6.ª ediz. completamente rifatta, con 61 pag. di testo . . . . » 2 —

Economia politica, di Jevons, trad. Cossa, 2.ª edizione, pag. XIII-173 . . . . L. 1 50

Elettricità, di Jenkin, trad. Ferrini, pag. 179, con 32 inc. » 1 50

Energia fisica, di R. Ferrini, pag. VI-168, con 15 inc. . » 1 50

Enologia, di O. Ottavi, pag. VI-123, con 12 incisioni . » 2 —

Errori e pregiudizi volgari, di G. Strafforello, pag. IV-170 » 1 50

Esercizi geografici e quesiti di L. Hugues **sull'Atlante di Kiepert**, 2.ª ed., pag. 75 . . . . » 1 —

Etnografia, di B. Malfatti, 2.ª edizione, di pag. IV-200 » 1 50

Falegname ed ebanista. — Manuale sopra la natura dei legnami indigeni ed esotici, la maniera di conservarli, prepararli, colorirli e verniciarli, corredato del modo di farne la cubatura e delle nozioni di geometria pratica. Opera indispensabile ai falegnami, ebanisti, stipettai, costruttori navali, costruttori di veicoli in generale, tornitori, scultori, dilettanti, ecc., di G. Belluomini, pag. X-138, con 42 inc. » 2 —

Filatura. — Manuale di filatura, tessitura e apprestamento ossia lavorazione meccanica delle fibre tessili, di E. Grothe, con 103 incisioni. Traduzione sulla 2.ª tedesca, arricchita di numerose aggiunte, nonchè di un'Appendice contenente un Elenco degli Attestati di privativa riguardanti le industrie tessili, una Raccolta di Tabelle, Dati numerici, Cenno descrittivo sui filatoi ad anello, pag. VII-413. » 5 —

Fisica, di Balfour Stewart, trad. Cantoni, 3.ª ed., pag. X-185, con 48 incisioni . . . . » 1 50

Fisiologia, di Foster, trad. Albini, 2.ª edizione, pag. XII-155, con 18 incisioni . . . . » 1 50

Fonologia italiana, di L. Stoppato, pag. VIII-101 . . . » 1 50

Fotografia pei dilettanti (Come si sole dipinge), di L. Muffone, pag. VIII-160, con 7 incisioni . . . . . . » 2 —

Frumento e Mais di G. Cantoni, pag. VI-168 e 13 inc. . » 2 —

Fulmini e parafulmini, di E. Canestrini, p. VIII-166, con 6 inc. » 1 50

Galvanoplastica, di R. Ferrini, 2 vol., pag. 190-150 con 45 incisioni . . . . » 4 —

Geografia, di Grove, trad. Gallatti, 2.ª edizione, pag. X-160, con 25 incisioni . . . . » 1 50

Geografia classica, di Tozer, trad. Gentile, 2.ª ediz., p. 160 » 1 50

Geografia fisica, di Geikie, trad. Stoppani, 2ª edizione, pag. IV 132, con 20 incisioni . . . . L 1 50
Geologia, di Geikie, trad. Stoppani, pag. VI-158, con 47 inc. » 1 50
Geometria pura elementare, di S. Pincherle, 2ª edizione, pag. VI 140, con 112 incisioni . . . . » 1 50
Geometria metrica e trigonometria, di S. Pincherle, 2ª edizione, pag. VI 151, con 46 incisioni . . . . . » 1 50
Geometria projettiva, di F. Aschieri, pag. VI 141, con 66 inc. » 1 50
Geometria descrittiva, di F. Aschieri, pag. IV 210, con 85 incisioni . . . . » 1 50
Geometria analitica del piano, di F. Aschieri, pag. VI 194, con 12 incisioni . . . . » 1 50
Geometria analitica dello spazio, di F. Aschieri, pag. VI 197, con 11 inc. . . . . » 1 50
Geometria pratica, di G. Erede, pag. X-174, con 124 inc. » 2 —
Igroscopi, igrometri, umidità atmosferica di P. Cantoni, pagina XII 146 con 24 incisioni e 7 specchi grafici . . » 1 50
Imbalsamatore, di R. Gestro, pag. VI-118, con 30 inc. . » 2 —
Imfezione, disinfezione e disinfettanti, di G. Alessandri, pagine VIII 190, con 7 inc. . . . . » 2 —
Ingegnere civile. — Manuale dell'ingegnere civile e industriale, di G. Colombo, 10ª ed., 1888, di pag. XIV 347, con 191 figure . . . . » 5 50
Il medesimo tradotto in francese da P. Marcillac . . » 5 50
Ingegnere navale. — Prontuario per l'ingegnere navale, di A. Cignoni, con 36 figure, di pag. XXXII 292, legato in tela . . . . » 4 50
legato in pelle . . . . » 5 50
Insetti utili, di F. Franceschini, pag. 160, con 45 incisioni ed una tavola . . . . » 2 —
Interesse e sconto, di E. Gagliardi, pag. VI 203 . . . . » 2 —
Letteratura americana, di G. Strafforello, pag. VIII 147 » 1 50
Letteratura ebraica, di A. Revel, 2 vol., di pag. 363 . » 3 —
Letteratura francese, di Marcillac, trad. Paganini, 2ª edizione, pag. VII-184 . . . . » 1 50
Letteratura greca, di V. Inama, 6ª ediz., pag. VII-232 e un Prospetto . . . . » 1 50

Naturalista viaggiatore, di Issel-Gestro (Zoologia), pagine VIII-144, con 38 inc. . . . . L. 2 —
Olii vegetali, animali e minerali, di G. Gorini Nuova ed., p. 162 » 2 —
Omero, di W. Gladstone, trad Palumbo-Fiorilli, pag XII-196 » 1 50
Operaio (Memoriale dell'). Raccolta di cognizioni utili ed indispensabili agli operai tornitori, fabbri, calderai, fonditori di metalli, bronzisti, aggiustatori e meccanici, di G. Belluomini, 2.ª edizione, pag. XIV-188 . . . . » 2 —
Paleoetnologia, di I. Regazzoni, pag 250 con 10 incisioni » 1 50
Panificazione razionale, di Pompilio, pag. IV-136 . . . » 2 —
Peso dei metalli, ferri quadrati, rettangolari, cilindrici, a squadra, a U, a Y, a Z, a T e a doppio T e delle lamiere e tubi di tutti i metalli, di G. Belluomini, pag. XXIV-247 » 3 50
Piante industriali, di G. Gorini Nuova ediz., di pag 143 » 2 —
Piccole industrie, di A. Errera, pag XVI-185 . . . . » 2 —
Pietre preziose Classificazione, valore, arte del giojelliere, di G. Gorini, 2ª edizione, pag 137, con 12 incisioni » 2 —
Pittura. — Pitture italiana antica e moderna, di Alfredo Melani, 2 vol. illustrati, con 102 tav. e 11 fig., di pag. XX-164 e XXVI-202 . . . . » 6 —

Parte I Pittura italica primitiva etrusca, italo greca, romana, di Ercolano e di Pompei, pittura cristiana delle Catacombe, di Cimabue, di Giunta Pisano, di Guido da Siena, ecc.

Parte II Pittura del Rinascimento, dei grandi Precursori del Rinascimento classico, del Rinascimento classico e delle Scuole che ne derivano, pittura degenerata e moderna.

Prato (il) di G Cantoni, pag 145, con 13 inc. . . . » 2 —
Prontuario di geografia e statistica, di G Garollo, p 65 » 1 —
Protistologia, di L. Maggi, pag 183, con 65 inc . . . » 1 50
Psicologia, di C Cantoni, pag 157 . . . . » 1 50
Ragioneria, di V. Gitti. 2ª edizione riveduta, pag 130 » 1 50
Religioni e lingue dell'India inglese, di R. Cust, trad. De Gubernatis, pag IV-124 . . . . » 1 50
Riscaldamento e Ventilazione, di R. Ferrini, 2 vol., di pagine VIII-329, con 94 incisioni e 3 tavole colorate . . » 4 —

Non abbiamo compresi nell'elenco i volumi che sono attualmente in lavoro, ai quali poi seguiranno altri da abbracciare un vasto campo, sopratutto ci proponiamo di non ammettere in questa collezione se non opere veramente scelte, per mantenere la fama ed il credito che il pubblico si compiacque accordare ai Manuali Hoepli.